شعر معاصر عرب

محمدرضا شفیعی کدکنی



شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۱۸-
شعر معاصر عرب / محمدرضا شفیعی کدکنی. ـ
[ویرایش۲]. ـ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
۳۵۶ص. ISBN 978 - 964 - 372 - 004 - 9
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه ص. [۳۴۹] - ۳۵۶؛ همچنین به‌صورت زیرنویس.
۱. شعر عربی ـ قرن ۲۰ ـ تاریخ و نقد. ۲. شاعران عرب ـ
قرن ۲۰ ـ سرگذشتنامه. ۳. شعر عربی ـ قرن ۲۰ ـ مجموعه‌ها.
الف. عنوان.
۷ ش ۷ ش / PAJ ۲۲۸۵ ۸۹۲/۷۱۶۰۹
کتابخانه ملی ایران ۲۱۳۸۷-۸۰م

شعر معاصر عرب

شعر معاصر عرب

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی



تهران، ۱۳۸۷



انتشارات سخن

خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۳۹۲

تلفن: ۶۴۶۸۹۳۸

شعر معاصر عرب

تألیف دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

چاپ دوم: ۱۳۸۷

حروفچینی و صفحه‌آرایی: سینانگار

لیتوگرافی: صدف

چاپ: چاپخانهٔ مهارت

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

شابک ۹ـ ۰۰۴ـ ۳۷۲ـ ۹۶۴ـ ۹۷۸   ISBN 978 - 964 - 372 - 004 - 9

مرکز پخش: انتشارات علمی، خیابان انقلاب، مقابل درِ بزرگ دانشگاه تهران،
شمارهٔ ۱۳۵۸ ، تلفن ۶۴۶۰۶۶۷

۵۹۰۰ تومان

با یاد استادم در ادبیات عرب، شادروان محمدتقی ادیب نیشابوری
(۱۲۷۶-۱۳۵۵)، که متجاوز از شصت سال، بی‌هیچ وقفه و ملالی نسلهای
پی در پی فاضلان خراسان را در حوزهٔ پربرکت درس خویش ادب
آموخت و زمزمهٔ محبتش این طفل گریزپای را جمعه به مکتب می‌کشانید.

فهرست

آب در ظروفِ مرتبطه

یادداشتی برای این چاپ

أز روزی که نخستین ترجمه‌های شعر فرنگی، در صورتِ فابل‌های لافونتن، وارد زبان فارسی و عربی شده است یک قرن می‌گذرد. در این قرن شعر فارسی و عربی تحولات شگرفی به خود دیده است. هر کسی با تاریخ ادبیات این دو زبان اندکی آشنایی داشته باشد، به‌نیکی می‌داند که در تاریخ حیات فرهنگی ایرانیان و عرب‌ها، هیچ قرنی به اندازهٔ قرن بیستم میدانِ دگرگونیهای سریع و چشم‌اندازهای رنگارنگ نبوده است.

در فاصلهٔ اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم که ما با ساده‌ترین صورت‌های شعر فرنگی آشنا شدیم تا ربع سوم قرن بیستم که شعرهای الیوت و لورکا، ساخت و صورتهای شعر فارسی و عربی را به تمام معنی دگرگون کرد، شعرِ این دو زبان، از بنیاد زیر و رو شده است. آنچه در این جا گفته می‌شود فقط جنبهٔ توصیفی دارد و غرض ارزیابیِ نیک و بدِ این تحوّلات نیست.

در فاصلهٔ این یک صد سال، بیش از آنکه بنیادهای عقلانیّتِ فرنگی در حیاتِ ما رسوخ کند، صورت‌های بیانِ عواطف و احساساتِ آنها، در شیوهٔ تعبیرِ هنری ما اثر گذاشته است و در یک کلام می‌توان گفت: تحوّلاتِ شعرِ فارسی و عربی، در این قرن، تابعی است از متغیر ترجمه در این زبانها. حتی ربع آخر قرن بیستم که شعرِ هر دو زبان دچار آشفتگی و نوعی هرج و مرج شده، دلیلی جز این ندارد که دیگر اُلگوی برجسته‌ای از نوعِ الیوت و لورکا، در شعر فرنگی باقی نمانده است که آثارِ مثبتِ خود را در شعرِ این دو زبان آشکار کند و تحوّلاتِ معنوی و صوریِ شعرِ این دو زبان را به کمال بیشتری نزدیک کند. به همین دلیل، شعرِ مُدِرْن یا پُشت مُدِرْنِ این دو زبان در سالهای پایانی قرن بیستم، چنانکه خواهیم دید، دچار سردرگُمی و هرج و مرج است؛ نه صورت تازه‌ای را می‌تواند کشف کند و نه از معنای نوی خبر می‌دهد. بازیچهٔ کودکان کوی است و میدان مکتب‌های خلق الساعه‌ای که در هر دقیقه می‌توان صدها نوعِ از آن مکاتب را به صورت نظری آفرید و نامی شگفت‌آور بر آن نهاد و بر صفحهٔ روزنامه دربارهٔ آن مصاحبه‌ای ترتیب داد و باز روز از نو، روزی از نو.

هم ایرانیان و هم عرب‌ها در گرفتن صورت‌ها و شیوه‌های تعبیر، موفق‌تر از گرفتنِ بنیادهای عقلانیّت بوده‌اند. به همین دلیل فاصله‌ای را که شعر فرنگی در سیصد سال طی کرده است، آنها، خام طمعانه، خواسته‌اند در پنجاه سال پشت‌سر بگذارند. هر کسی الفبای این‌گونه مسائل را بداند، به نیکی دریافته است که پایه‌های فلسفی و اجتماعی فابل‌های لافونتن با مبانی عقلانی و تاریخی شعرِ الیوت، فاصلهٔ بسیار زیادی دارد. به صِرفِ ترجمه کردن و ترجمه را الگوی آفرینش

قراردادن، کار به سامان نمی‌رسد. جوامع ایرانی و عربی، هنوز از مراحلِ تاریخیِ عقلانیّتی که رمانتیسم را در ادبیات و هنر به‌وجود آورد، عبور نکرده‌اند، بنابراین دم از پُشت‌مدرن زدن، در حیات فرهنگی آنها، بیش از آنکه شوخی باشد مایهٔ شرمساری است.

آب در ظروف مرتبطه در یک سطح قرار می‌گیرد. آنچه در این صد ساله در شعر عرب اتفاق افتاده است عیناً در شعر فارسی نیز روی داده است، با تفاوت‌های مختصری که برخاسته از شرایط متفاوت فرهنگ‌ها و ساختارهای حیاتِ این دو قوم است. تأثیرپذیری پروین و بهار و ایرج، با تفاوتهایی، همان تأثیرپذیری نسلِ شوقی و ایلیا ابوماضی است و تأثیرپذیری فروغ و شاملو و سپهری، همان تأثیرپذیری‌های نسلِ خلیل الحاوی و البیّاتی و ادونیس است. با فریادی که محمود درویش بر آورده و در پایان این کتاب خواهید خواند، همهٔ خردمندان و شیفتگان فرهنگ ایرانی نیز هم‌صدایی خواهند داشت که در سالهای پایانیِ قرن بیستم، این هرج و مرج چیست؟ این اباطیلِ انبوهی که صفحات روزنامه‌ها را هر روز سیاه می‌کند و توجّهِ هیچ کسی را به خود جلب نمی‌کند، اینها چه ربطی دارد به شعر که جوهرِ حیاتِ فرهنگیِ اقوام است؟

می‌بینید که با اندک تفاوتی، تمامی آنچه در شعر عرب در قرن بیستم اتفاق افتاده است، در شعر فارسی نیز نظیری دارد. سخن از موج عمومی و جریان‌های اصلیِ ساخت و صورت‌های شعری است و نه بحث از این که چه کسی «واو» را، نخستین بار، به اول مصراع بُرد و چه کسی برای نخستین بار «واو» را در آخر مصراع نشانید. یا چه کسی به تقلیدِ از طرزیِ افشار، شاعر ایرانی قرن یازدهم، نخستین بار

مصدرِ «اوییدن» را در نوشته‌اش به کار بُرده و چه کسی مصدرِ «توئیدن» را و «شمائیدن» را؛ همان قضیهٔ «اختراع» دوچرخه برای «بار دوّم»، بلکه بارِ سوم، زیرا دکتر تندر کیا، مخترع بار دوم این گونه نوآوری‌هاست.

در آن سوی این بحث‌های لوسِ کودکانه، چشم‌اندازِ عمومیِ شعر فارسی و عربی، در این قرن، یکی است و بسیار طبیعی است که آب در ظروف مرتبطه در یک سطح قرار گیرد.

در مقدمهٔ چاپ اول این کتاب یادآوری کرده بودم که این کتاب حاصل مدّت کوتاهی است که در سال ۱۹۷۷ در دانشگاه پرینستون در میان بسیاری مشغله‌های دیگر، صرف وقت کردم و یادداشت‌هایی دربارهٔ شعر معاصر عرب، با تکیه بر چهره‌های بعد از جنگ جهانی دوم، فراهم آوردم. آن یادداشت‌های تند و شتابان را، از روی دست‌نوشته‌های آشفتهٔ من در سال ۱۳۵۸ آقای دکتر جلالی پندری، به صورت کتابی درآورد که در ۱۳۵۹ نشر یافت. اکنون که پس از بیست و چند سال می‌خواهند آن کتاب را تجدید چاپ کنند، دوستان چنین مصلحت دیدند که از هر کدام از این شاعران چند نمونه شعر هم ضمیمه شود و شد. بر روی هم، این چاپ نسبت به چاپ قبل امتیازاتی دارد:

۱) آقای دکتر مسعود جعفری، از دانشگاه تربیت معلّم تهران، تهذیب سنجیده‌ای از متن به دست داده است که کتاب را چهرهٔ دیگری بخشیده است.

۲) ترجمهٔ شعرهایی، از هر کدام از شاعران نیز ضمیمهٔ این چاپ شده است و در پایان، متنِ عربی آنها نیز برای مقایسه آورده شده

است. این ترجمه‌ها مربوط به سالهای ۴۷-۱۳۴۴ است که من، قلم‌انداز، در مجلهٔ سخن و جهان نو و بعضی نشریات دیگر، به این کار پرداخته بودم. حجم شعرهایی که ترجمه کرده بودم بسیار زیاد است و می‌تواند خود کتاب مستقلی شود. در این جا از هر شاعر به چند شعر بسنده شد. شیوهٔ ترجمه‌ها متفاوت است. گاه موزون است و بسیار آزاد، و گاه نزدیک به اصل. اسلوب عمومی ترجمه، انحرافی دارد از سبکِ «کاتبینِ صور اسرافیل» به گفتهٔ آن بزرگ.

۳) فصلی در باب «همانندی‌های شعر نو فارسی و عربی» در میان یادداشت‌های خودم یافتم که در سال ۱۳۴۶ نوشته بودم و بیشتر برای بحثی در سرِ کلاس درس دکتری ادبیات دانشگاه تهران و جدال با استادم مرحوم دکتر صورتگر که سخت شیفتهٔ سنّت‌های شعری بود. آن فصل را با همهٔ کمبودهایی که از لحاظ منابع داشت ضمیمهٔ این چاپ کردم.

۴) سه بخش از فصولِ این کتاب، صورت ترجمه دارد: نخست فصل «دگرگونیهای شعرِ معاصر عرب» که نوشتهٔ دوست دانشمندم آقای دکتر مصطفی بدوی استاد دانشگاه اکسفورد است. بخش دیگر نوشتهٔ نزارِ قبانی شاعر بزرگ عصر ماست، با عنوان «ویژگی های شعر امروز عرب» و آخرین فصل کتاب نیز نوشته‌ای است از محمود درویش با عنوان «ما را از شرّ این شعرها نجات دهید!» که نقدی است بر آنچه به عنوانِ شعرِ مدرن و پُست‌مدرن در شعر عرب، در ربع آخر قرن بیستم، روی داده و شعر را، از تمام وجوه و اجزای طبیعی و جهانی آن تهی کرده است: از معنی و لفظ و تصویر و زیبایی و آرزو و عشق و ایمان و غم و شادی، درست مثل شعرهای رایج در نشریات فارسیِ همین سال‌ها.

۵) در سال دوهزار میلادی، که در دانشگاهِ هاروارد بودم، کتابی دربارهٔ شعر معاصر عرب نظرم را گرفت. به بهانهٔ معرّفیِ آن کتاب، فکری را که از سالها در ذهن داشتم به صورت مقاله‌ای ارائه کردم. اصل مقاله کوتاه است ولی روشی که برای رؤیتِ ژرف‌ترِ تحوّلات شعری می‌آموزد می‌تواند به صورتِ مقالات و کتاب‌هایی گسترش یابد. آن را نیز ضمیمهٔ این چاپ کردم.

۶) بار دیگر از تمام دوستانی که در شکل‌گیری این چاپ و چاپ قبلی، مساهمت داشته‌اند سپاسگزارم بویژه آقای دکتر یدالله جلالیِ پَنْدَری از دانشگاه یزد و آقای دکتر مسعود جعفری از دانشگاه تربیت معلم تهران و الحمد للهِ اولاً و آخراً.

تهران، خرداد ۱۳۸۰

ش.ک.

مقدمه

اگر آدم خیلی کمال طلب باشد، در شرایط موجود ایران، موجود بی‌مصرفی خواهد بود. در کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون، هر وقت تصمیم به نوشتن فصلی یا مقاله‌ای می‌گیرم ـ در هر موضوع که باشد ـ تنوع مآخذ و مراجع و آسانی دست‌یابی به آنها، مرا، در دایرهٔ امکانات محدودی که از لحاظ فهم و شعور و معلومات دارم، به وسواس و کمال‌طلبی دچار می‌کند. وقتی می‌بینم فلان محقق فرنگی برای نوشتن یک فقره از یک مقاله، تا چه شعاعی حوزهٔ وسواس و دقت و کمال‌طلبی خود را توسعه می‌دهد، دلم می‌خواهد یک هزارم آن را رعایت کنم، و آنگاه می‌بینم باید در تمام عمرم، فقط یکی دو فقره بیشتر مطلب ننویسم. از سوی دیگر احساس می‌کنم که ما در فقر عجیبی به سر می‌بریم، از هر جهت. این است که امشب تصمیم گرفتم که در حدود استطاعت و مقدورات خودم چند فصلی در باب شعر معاصر عرب بنویسم و این کاری است که در ایران شروع کرده بودم. آنجا فقدان مآخذ، مجال نوشتن نمی‌داد و اینجا کثرت آن. به هرحال

طرحی که در این لحظه در نظر دارم، که باید آن را ظرف یکی دو هفته ـ حداکثر ـ تمام کنم، معرفی مختصری است از جریانات شعر عرب، بیشتر بعد از جنگ جهانی دوم، یعنی نسل شاعرانی که الآن ـ در ۱۹۷۷ ـ دور و بر پنجاه سالگی هستند و تقریباً مرکز تمام بحث‌ها در قلمرو شعر جدید عرب به حساب می‌آیند.

با این که من از کودکی با زبان عرب آشنا شده‌ام و حتی قبل از این که فارسی را به درس بخوانم، عربی را به درس خوانده‌ام و در تمامی این عمر سی و شش هفت سال، مطالعاتم در زبان عربی، موازی با فارسی بوده است، ولی باید اعتراف کنم ـ و اعتراف نکردن خامی و پررویی است در اینجا ـ که داوری من در باب شعر عرب، جز به اعتبار محتوی نمی‌تواند ارزشی داشته باشد. شعر، هنر زبان است و فقط اهل زبان ـ آنها که تمام ابعاد و ساحت‌های کلمه را احساس می‌کنند ـ می‌توانند در باب نیک و بد یک شعر اظهار نظر کنند. یک غیر اهل زبان، هر قدر خوب جوانب تاریخی و اجتماعی و زمینه‌های فکری و محتواییِ یک شعر را بررسی کند، به زمینه‌های علم الجمالی و نکاتی که به ساختمان زبان و نظم کلام ارتباط دارد، نمی‌تواند بپردازد و اگر بپردازد رجم به غیب کرده است و بهتر است در این زمینه از خبرگان اهل زبان یاری بجوید.

یادم هست ۱۳-۱۴ سال پیش که به ترجمهٔ نمونه‌هایی از شعر جدید عرب پرداختم و مقداری از آنها در مجلهٔ سخن نشر شد، یک روز یکی از شعرای جوان هم سن و سال خودم را ـ که امروز شهرتی قابل ملاحظه دارد ـ در خیابان دیدم و بعد از احوال‌پرسی مختصری، تجلیل زیادی کرد از آن ترجمه‌ها و شروع کرد به خواندن یکی از

همان شعرها، از حافظه، و عجیب خوشش آمده بود که ترجمهٔ به نثر را حفظ کرده بود. شعری که او از همه بیشتر پسندیده بود و حفظ کرده بود، از آنِ یکی از هزاران شاعری بود که در کشورهای عربی هر روز طلوع و غروب می‌کنند و شاید اگر دویست یا سیصد شاعر معاصر عرب بخواهیم نام ببریم، گویندهٔ آن شعر حتی یکی از آن سیصد نفر هم نخواهد بود. من برحسب تصادف کتاب شعرش را دیده بودم (یعنی حضرت خدیو جم به صورت فال و استخاره چند تا مجموعه از بیروت آورده بود که یکی از آنها هم دیوان شعر همان شاعر بود.) و در شعری هم که ترجمه کرده بودم گویا حال و هوای شعر جوری بوده بود که در ترجمه خوب‌تر از دیگران از کار درآمده بود. به هر حال، در نظر آن دوست شاعر من آن قطعه قطعهٔ دلپذیری بود، در صورتی که در متن اصلی و برای خوانندهٔ اهل و آشنای عرب زبان ممکن است اثری فروتر از متوسط باشد. قصدم از این نکته این بود که بگویم یک شعر درجهٔ اول، در ترجمه هم یک شعر درجهٔ اول نخواهد بود. برای مثال باید بگویم که شعر اخوان ثالث در ترجمه ممکن است به خوبی ترجمهٔ شعر مثلاً فلان دخترخانمی که تازه چیزهای پریشانی به هم می‌بافد از کار در نیاید. این را من در اینجا (آمریکا) ـ وقتی شعر معاصر فارسی را تدریس می‌کردم و با شاگردان امریکائیم در باب دقایق آن بحث می‌کردیم ـ متوجه شدم. تأکید دیگری بر این که شعر، هنر زبان است و فقط در زبان اصلی است که تمام جلوه‌ها و نمایش‌های خود را دارد. مگر این که شعری، از لحاظ فکر چندان قوی و جهانشمول باشد که مثل کارهای دانته و مولوی در تمام زبانها و برای تمام اعصار، بدیع و نو باشد؛ در آن صورت جنبه‌های زبانی

دیگر چندان مطرح نیست، بلکه فکر است که از مرز زبانها می‌گذرد و البته همه کس می‌داند که شعر جدید فارسی از لحاظ فکر چیزی ندارد که از مرز زبانها بگذرد، جز در بعضی کارهای فروغ و سپهری که آن هم در زبانهای فرنگی مشابهات بسیار دارد. شاملو که اوج سحر و ساحری در نظم کلام است و به اعتبار زبان شعر ـ که جان شعر است ـ خواننده را به تعجب وا می‌دارد، در ترجمه، هر قدر بکوشند، چیز زیادی بازده ندارد، مگر این که مترجم در زبان ترجمه، خود شاعری باشد به توانایی شاملو در فارسی که متأسفانه زبان فارسی از داشتن چنین مترجمانی فعلاً محروم است و آنهایی که در امریکا یا دیگر کشورها به یادگرفتن فارسی می‌پردازند قصدشان معلوم است و در حدود «حال شما چطور است؟» و «قیمت نفت» و مسائلی از این قبیل تمام می‌شود. هیچ گاه یک ادیب خلاق و شاعر طراز اول فرانسوی یا انگلیسی، این روزها حوصله نمی‌کند فارسی یاد بگیرد. آن وقتی که گوته و روکرت فارسی یاد می‌گرفتند دنیا چیز دیگری بود و شرق مرموز پرده از کارش برکنار نیفتاده بود. می‌خواستم بگویم که شعر هنر زبان است و فقط در زبان اصلی است که قابل التذاذ کامل است و اگر مترجمی توانا باشد، می‌تواند از شعر درجهٔ سوم یک زبان، شاهکاری بیافریند؛ چنانکه مترجم ضعیف و کم‌استعداد می‌تواند شاهکاری را به قطعه‌ای بی‌روح و تکراری و مبتذل بدل کند، کاری که یکی از مترجمان محترم و مشهور سی سال است می‌کند و شعر تمام عالم را از عهد هومر تا سن ژون پرس به زبان انشای دختران نوبلوغ کلاسهای دورهٔ اول دبیرستان بدل می‌کند و بزرگترین شاهکارهای ادبی جهان را هم بدینگونه به فضیحت کشانده است. بگذریم.

منظورم این بود که بگویم من ترجمهٔ خوبی از آن اثر ضعیف کرده بودم ولی در عوض در همان جا چندین شعر از شعرای طراز اول را ــ شاید ــ مثله و بی‌روح کرده بودم.

مقصود این بود که بگویم داوری یک خارجی در باب جوهر یک زبان کار محالی است. و به همین مناسبت است که بسیاری از هموطنان عزیز ما که چند صباحی در فرنگ زیسته‌اند و یک زبان فرنگی را خوب یاد گرفته‌اند، وقتی شعر به آن زبان می‌گویند جز خنده مایه‌ای برای اهل زبان نیست، و این را با شعر فارسی گفتن فلان اردو زبان یا شاعر فارسی سرایِ عثمانی در قرن دهم هجری نباید اشتباه کرد. مثلاً اقبال لاهوری شعرش از شعر هیچ کدام از معاصرانش در ایران کم ندارد، علت این است که هر کلمه برای متکلمان آن زبان و آن فرهنگ بار فرهنگی و تاریخی و عاطفی دارد. کلمات در شعر فارسی و ترکی و اردو و عربی تقریباً یک نوع بار عاطفی دارند، ولی برای یک شرقی کلمات زبان فرانسه یا آلمانی یا انگلیسی چنان حالتی ندارند. این مسأله در ادبیات کلاسیک اسلامی شمول بیشتری دارد. از وقتی که ما را از یکدیگر جدا کردند و هر لحظه دیوارها بلندتر می‌شود، ما نسبت به کلمات یکدیگر بیگانه‌تر می‌شویم. مقایسه کنید فارسی قرن سیزدهم را با ترکی عثمانی قرن سیزدهم و فارسی امروز را با ترکی امروز ترکیه. اشتراک مفهوم و قدرت ارتباطی کلمات اگر در قرن سیزدهم هفتاد درصد بوده است، الآن هفت درصد است و تا چند سال دیگر صفر درصد خواهد شد.

مثل این که من امشب از غرض اصلی دور افتادم، خواستم فقط بگویم که من در این چند فصلی که خواهم نوشت، به ندرت حق دارم

که از خودم داوری کنم. فقط در حوزهٔ افکار و مضامین شاید بتوانم، اما در باب جان کلام که جوهر زبان و روح شعر است، من هیچ نظری از خود نخواهم داشت.

مشکل عمده‌ای که شخصی مثل من دارد، مشکل انتخاب افراد است. در کشورهای عربی هم حب و بغض‌ها و دسته‌بندی‌های ادبی وجود دارد؛ نه به اندازهٔ ایران، ولی به هر حال هست. هر کس مقاله‌ای یا کتابی در باب شعر معاصر عرب می‌نویسد، در میان چندتن از مشاهیر، مقداری هم از دوستان و رفقای خود را جا می‌زند. به همین دلیل، مصیبتی که در جُنگ‌های شعر معاصر فارسی سالهای اخیر دیده می‌شود، و غالباً مستشرقان را عجیب فریب می‌دهد، برای امثال بنده هم وجود دارد. من اگر بخواهم عقل و شعورم را به دست این جنگ‌ها و مجموعه‌ها بدهم، معرفی‌ای که از شعر معاصر عرب کرده‌ام از نوع معرفی‌ای خواهد بود که مستشرقان یا بعضی از هموطنان ما از شعر معاصر فارسی کرده‌اند، و اساس آن همان جُنگ‌های معلوم الحال خواهد بود. وضع مجلات ادبی هم همین حال را دارد. دسته‌بندی‌های آرش و سخن را در نظر بگیرید و این که هر کدام نسبت به شعرای وابسته به طرف خود، چه نوع سکوت‌ها، بیرحمی‌ها ـ و حتی از سوی بعضی نشریات، دشنام‌ها ـ را روا می‌دانستند. در کشورهای عربی هم اوضاع چنین است. اگر در ایران دو یا سه مجله باشد در کشورهای عربی، دست کم دویست ـ سیصد مجله می‌توان یافت که هر کدام نمایندهٔ دسته‌بندی و سلیقه‌ای است.

من برای این که فریب دسته‌بندی‌های ادبی رایج در کشورهای عربی را نخورم، از چهار نفر از بزرگترین شعرا و ناقدان مسلم و طراز

اول عرب که در انگلستان و امریکا با آنها آشنا شدم، جدا جدا در سالهای ۱۹۷۴ و ۱۹۷۵ و ۱۹۷۶ خواستار شدم که فقط ده پانزده نفر از شعرایی را که در جریان امروز شعر عرب چهره‌ای مسلم به شمار می‌روند، برای من اسم‌هایشان را بنویسند، و اینها هر کدام روی کاغذی چند تا اسم را دادند. عجیب این که دسته‌بندی را حتی در این معرفی‌گونه‌ها نیز دیدم، ولی در این میان چند شاعر بودند که مورد قبول هر چهار نفر بودند و آنها را قراین دیگر هم تأیید می‌کرد که چهره‌های اصلی هستند. من در این معرفی‌نامه‌ای که قصد دارم بنویسم، بیشتر به توصیف و معرفی کردن همان چندتن ــ که مسلم عندالکل‌اند ــ خواهم پرداخت و فقط در مقدمه‌ای که در باب تحول عمومی شعر عرب می‌نویسم، از دیگران نام خواهم برد. شعرایی که قصد دارم جداگانه در باب آنها چند کلمه‌ای بنویسم عبارتند از:

۱. اَدونیس (سوری، تبعهٔ لبنان)
۲. عبدالوهاب البَیّاتی (عراقی)
۳. بَدْر شاکر السَّیّاب (عراقی)
۴. خلیل الحاوی (لبنانی)
۵. صلاح عبدالصّبور (مصری)
۶. نازِک الملائکه (عراقی)
۷. محمود درویش (فلسطینی)
۸. نزار قَبّانی (سوری، مقیم لبنان)
۹. الفیتُوری (سودانی‌نژاد مقیم مصر)

چنان که می‌بینید، از میان کشورهای متعدد عربی که از خرد و کلان حدود بیست کشور «مستقل» به شمار می‌روند، این برگزیدگان

منحصر در سوریه و لبنان و عراق و مصر هستند و از دیگر کشورهای عربی کسی را مورد بحث جداگانه قرار نداده‌ام. علتش این است که در کشورهای شمال افریقا، روشنفکران به زبان فرانسه می‌سرایند و می‌نویسند، مثل کاتب یاسین، محمد دیب و ادریس شرایبی[1] که آنها را باید جزء ادبیات آن زبان دانست. در قسمت‌های شرقی هم رشد فرهنگ بسیار ضعیف بوده است و شعر در عصر ما جوهر فرهنگ است، و فرهنگ را نباید با تکنولوژی اشتباه کرد. وقتی قومی فرهنگ مترقی نداشت، شعر مترقی هم ندارد. آزادی نسبی در این کشورها (عراق، لبنان، سوریه و مصر، تا چند سال قبل) سبب رشد نسبی فرهنگ شده است و همین شعرا را به حاصل آورده است. زبان عرب در همه جا زبان عرب است. استعمار وحدت اعراب را اگر در تمام جوانب از میان برداشته، خوشبختانه در زمینهٔ زبان تاکنون نتوانسته است و همین برای اعراب کافی است. این زبان در جاهایی که آزادی نسبی و فرهنگ مترقی‌تری وجود داشته است، این چهره‌ها را پرورش داده است.

۱) مراجعه شود به دراسات فی الادب الجزائری الحدیث، نوشتهٔ ابوالقاسم سعدالله، دارالآداب، بیروت، ۱۹۶۶، ص ۹۳ به بعد.

در یک نگاه کلی

با همهٔ کوششهایی که امروز نظام‌های ارتجاعی عرب در جهت واپسگرایی، گاه به نام دین و زمانی به نام عروبت، انجام می‌دهند، شعر زنده و پویای معاصر عرب می‌کوشد که در کنار شعر معاصر جهان گام‌های خود را در راه تکامل استوار کند و امروز روز نمونه‌هایی که از شعر مترقی عرب در مجلات پیشرو نشر می‌شود، حال و هوای شعر پیشرو همهٔ کشورهای جهان را در خود نهفته دارد. حضور تجربه‌های زبانی و تصویری شاعران آوانگارد فرانسه، و زمینه‌های انسانی شعر شاعران مقاومت در ادبیات امروز جهان، به ویژه در ادبیات اسپانیا و امریکای لاتین با رایحه‌ای از مقاومت مسلحانهٔ مردم فلسطین، همه جا در خلال این شعرها به چشم می‌خورد. شعر امروز عرب در راه جهانی شدن می‌کوشد، چنانکه شعر معاصر فارسی نیز در این راه است. امروز هر تجربهٔ درخشانی که در قلمرو شعر در هر گوشهٔ جهان ظهور کند، اندکی بعد جای خود را در ادبیات مترقی همهٔ ملل باز می‌کند و بدینگونه دیوار سنت‌ها کوتاه و کوتاه‌تر می‌شود. اما

یک پرسش برای من هنوز باقی است، چه در مورد شاعران فارسی زبان و چه در مورد شاعران عرب که آیا گشودن تمام دریچه‌های شعر فارسی و عربی به روی تجربه‌های شاعران امروز جهان، بی آن که مخاطبان اولیهٔ این شعرها (فارسی زبانان و عرب زبانان) زمینه‌های فرهنگی لازم را برای جذب این گونه تجارب داشته باشند، تا کجا مجاز است؟ جهاز هاضمهٔ این زبانها، چه مقدار گنجایش و تحمل جذب این تجربه‌ها را دارد؟ برای کسی که نظریه‌ای را تعقیب می‌کند، تکرار و تقلید آن نظریه در جای دیگر، کار دشواری نیست، اما برای کسی که شعر را جوهر فرهنگ و اندیشه و غذای روح انسان می‌شمارد آیا تعقیب این نظریه‌ها، بدون در نظر گرفتن حوزهٔ مخاطبان، به رشد اندیشه و فرهنگ می‌انجامد؟ پرسشی که من همواره از دوستان شاعرم امثال ادونیس و کمال ابودیب، که در جناح مدرنیسم شعر عرب قرار دارند، داشته‌ام. من منکر اصل موضوع نیستم. من ستایشگر این دادوستدهای فرهنگی و هنری‌ام. اگر بازآفرینی تجربه‌های هنری دیگران در زبان فارسی و عربی، غرب‌زدگی است، من ستایشگر این غرب‌زدگی‌ام، اما حد و حدود این کار تاکجاست؟ پاسخی که من خود برای این موضوع یافته‌ام، این است که بگوییم بگذار همهٔ تجربه‌ها را به قلمرو این زبانها دعوت کنند، هر کدام در این زمینه و زمین توانست از بالندگی و رشد برخوردار شود، بی‌گمان خواهد ماند و آن که مناسب حیات در این محیط‌ها نباشد، از میان خواهد رفت. تجربهٔ تاریخی این نیم قرن برخورد آشکار با فرهنگ و هنر غربی بهترین گواه صدق این مدعاست.

از روزی که شاعران پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم به ترجمهٔ منظوم فابلهای لافونتن پرداختند[۱] تا امروزکه تجربه‌های الیوت ولورکا و سن ژون پرس در شعر فارسی و عربی حضور آشکار خود را به ثبت رسانده است، شعر فارسی و عربی صد و هشتاد درجه تغییر ماهیت داده است و در این فاصله چه مایه تجربه‌های ناموفق نیز ازکنار شعر این زبانها گذشته، بی آن که هیچ مخاطبی را بتواند به دیدار خویش فراخواند.

بر روی هم، تحولات شعر عرب در قرن اخیر، چنانکه در مورد شعر فارسی نیز این را جای دیگر به تفصیل نوشته‌ام، تابعی است از متغیر آشنایی اعراب با اندیشهٔ غربی و ترجمهٔ نمونه‌های شعری زبانهای فرنگی و بدین گونه نخستین تغییرات در حوزهٔ اندیشه‌ها و عواطف روی داده و سپس در قلمرو تصویرها و سپس در زمینهٔ زبان و شاید آخرین تأثیرپذیری در مقولهٔ موسیقی شعر باشد.

در نخستین برخوردها با تمدن و فرهنگ غرب، شاعران ایرانی و

---

۱) از نمونه‌های موفق ترجمه‌های لافونتن در اوایل قرن بیستم، شعر «رنج و گنج» ملک الشعراء بهار است (دیوان بهار، ج ۲، ص ۳۳۰) که در مجلهٔ دانشکده به مدیریّت بهار (تهران، ۱۲۹۷، ص ۵۰۵، شمارهٔ نهم) تحت عنوان «اقتراح: زارع و پسران، ترجمه از فون‌تن» به مسابقه گذاشته شده و در همان صفحه ترجمهٔ معروف بهار چاپ شده است. قابل یادآوری است که همین فابل لافونتن را جرجس همام (۱۸۵۶-۱۹۲۱) صاحب مدارج القرائه، سالها قبل از بهار به عربی ترجمه کرده بوده است و بعضی از اهل تحقیق تصور کرده‌اند که اصل فکر از همام است و بهار آن را از عربی گرفته است، مراجعه شود به «هنر بهار در صنعت ترجمه» نوشتهٔ آقای دکتر سیروس شمیسا در مجلهٔ آینده، شمارهٔ ۶-۴، سال ۱۳۵۸، ص ۷۱-۲۶۶. در باب سابقهٔ ترجمهٔ به عربی در قرن نوزدهم، مراجعه شود به: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، تألیف جاک تاجر، مصر، دارالمعارف، بدون تاریخ. و در باب سوابق برخورد با فکر و فرهنگ غربی، مراجعه شود به: المؤثرات الاجنبية فی الادب العربی الحديث، لويس عوض، چاپ دوم، ۱۹۶۶.

عرب چنین تصور می‌کردند که تجدد فقط در حوزهٔ معانی و اندیشه‌ها امکان‌پذیر است و ضرورت دارد، چراکه حرمت سنت‌های شعری و سرمشق‌های کلاسیک، به حدی بود که کسی را جرأت تردید در آنها نبود. همه، چه در ایران و چه در کشورهای عربی، می‌گفتند آنچه قدما آفریده‌اند به لحاظ فرم وتکنیک و اسلوب، دارای حد نهایی کمال است و در آن نمی‌توان هیچ تصرف کرد، اما موضوعات را می‌توان دگرگون کرد. به همین دلیل کوشش آنان در آغاز صرف این می‌شد که مضامینی از شعر غربی را در همان «قوالب محترم قدمایی» وارد کنند و شاید ساده‌ترین و چشم‌گیرترین چیزی که به عنوان موضوع نظر آنان را جلب می‌کرد، جانب روایی بعضی از شعرهای فرنگی بود که در آن فکر غربی، یعنی آنچه اساس تعلیم و تربیت غربی را تشکیل می‌داد، منعکس بود مثل فابلهای لافونتن. اخذ و ترجمهٔ این فابلهاکه در زبان عربی در پایان قرن نوزدهم آغاز شد و در فارسی در اوایل قرن بیستم، نخستین مصادیق اخذ مضامین شعر غربی بود. اندک اندک باگسترش آشنایی‌ها در حوزهٔ معارف، نمونه‌های دیگری از شعر غربی ترجمه شد که حال و هوای تازه‌تری داشت و آن گرایش به طبیعت و معصومیت‌های فراموش شده بود. این خصوصیت با روحیه‌های ستم کشیدهٔ شرقی بسیار هماهنگ شد و به زودی آثار تقلیدپذیری از رمانتیک‌های غرب در هر دو زبان، با قدری تقدم در زبان عرب، آشکار شد و از حق نباید گذشت که رمانتیسم در شعر عرب، یکی-دو نسل از برجسته‌ترین استعدادهای این زبان را به خود شیفته کرد و عمر آن در تاریخ ادبیات معاصر عرب به حدود سی-چهل سال

می‌رسد[1] اما در زبان فارسی عمر رمانتیسم کوتاه‌تر از این بود و چهرهٔ برجسته‌ای که انحصاراً به خاطر تجربه‌های رمانتیکش در تاریخ شعر فارسی ثبت شده باشد، نداریم؛ درصورتی که در ادبیات معاصر عرب چندین چهرهٔ برجسته از شاعران بین دو جنگ را شاعران رمانتیک تشکیل می‌دهند، چه آنها که در داخل کشورهای عربی شعر سروده‌اند از قبیل: ابوشادی، ابراهیم ناجی، علی محمود طه، و ابوالقاسم شابی و چه آنها که در مهاجرت و در کشورهای امریکای شمالی و امریکای جنوبی از قبیل: میخائیل نعیمه، ایلیا ابو ماضی و رشید ایوب.

مرحلهٔ بعدی تحول شعر عرب مرحله‌ای است که پس از دوران رمانتیسم آغاز می‌شود و شاعران جوان پس از جنگ دوم جهانی در آن حضور دارند: چهره‌هایی که برجسته‌ترین آنها در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته‌اند. بزرگترین ویژگی شعر اینان شاید در تمایزی باشد که در نوع تصویرها و زبان شعرشان به چشم می‌خورد، و در رؤیتی که نسبت به جهان دارند. اگر چه در نگاه نخستین، مسألهٔ موسیقی شعر است که در کارهای اینان جلب توجه می‌کند و به کلی رشتهٔ سنت هزار و چهارصد ساله را گسسته است اما در عمق باید پذیرفت که در میان تجربه‌های اینان، آنچه بیش از مسألهٔ رها کردن عروض سنتی دارای کمال اهمیت است، مسألهٔ زبان شعر و خلق فضای جدید و اسطوره‌های نو در شعر است. آنچه در کارهای سیّاب و اقمار او در شعر عرب دیده می‌شود، هم به لحاظ زبان شعر و هم به لحاظ توجه به اسطوره‌ها در شعر، چیز تازه‌ای است که شعر عرب تا

---

۱) در باب برخورد شعر عرب با رمانتیسم انگلیسی و به خصوص شلی، مراجعه شود به مقالهٔ م. عبدالحی در مجلهٔ *Arabic Literature*, vol. 3, p. 72.

سالهای پس از جنگ جهانی دوم از آن به کلی بی‌خبر بوده است. با این دگرگونی در قلمرو خلق اسطوره‌ها و ابداع تصاویری که به لحاظ روابط اجزای تصویر و نیز مواد سازندهٔ عناصر تصویر، به‌کلی با سنت تصویری شعر عرب مغایر است، شعر عرب وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود که اگر بگوییم هفتاد تا هشتاد درصد فضای آن غربی است اغراق نکرده‌ایم، اما پذیرفتن اسالیب غربی اگر به لحاظ نوع تصاویر و یا حتی زبان شعر و فضای شعر، متوجه خصایص شعر کشورهای سرمایه‌داری است، بی‌گمان به لحاظ هدف و اغراض شعر، در حال و هوای شعر مترقی کشورهای پیشرو جهان امروز است، یعنی اگر به لحاظ نوع زبان و شیوهٔ تصویر خود را به ادبیات بورژوازی غرب نزدیک می‌کند، از نظر هدف و حال و هوا و موضوع، کاملاً در جهت نفی سرمایه‌داری و نفی ارزشهای بورژوازی است. نمونه‌های موفق آن شعرهای عبدالوهاب البیاتی و سیاب است.

آخرین مرحله‌ای که شعر عرب را، به نظر من صددرصد غربی می‌کند، حرکتی است که در کارهای شاعران مجلهٔ شعر از قبیل توفیق صایغ، محمد الماغوط، انسی الحاج و حتی بعضی کارهای ادونیس و از جوانترها کمال ابودیب آغاز شده و اینک در مجلهٔ مواقف ادونیس نمونه‌های آن را می‌توان ملاحظه کرد. ادونیس در دفاع و توضیح مراحل نخستین ظهور این گونه شعر و نشان دادن ارزشهای حاکم بر شعر قدیم ــ که اینک تحول یافته و جای خود را به ارزشهای دیگری داده است ــ به گونهٔ ذیل[1] داوری می‌کند:

---

۱) ادونیس: مقدمة للشعر العربی، بیروت، دار العوده، ۱۹۷۱، ص ۳۰-۱۲۸.

۱. حکمت: (حکمتی که از درون تجربه‌های باستانی عرب، یونان یا هند و ... برخاسته) و درخشان‌ترین وجه آن همان است که در شعر زُهیربن ابی سلمی و ابوالعتاهیة و متنبی و ابوالعلاء معری می‌توان دید. شاعر در این راه، خود آفرینشگر هیچ حکمتی نبود، بلکه آن را که از قبل آماده بود، می‌گرفت و در آهنگ و وزن معینی می‌ریخت اما شاعر معاصر عرب می‌کوشد که جای «حکمت» را به «پرسش» بدهد و «داده‌های قبلی» را به «بحث و جستجو» بدل کند.

۲. جنبهٔ اخلاقی این حکمت‌ها: (از قبیل قناعت، صبر، خضوع در برابر قضا و قدر و سرسپردگی در برابر عرف و عادت‌ها و ...) در شعر عربی قدیم همه جا آشکار است اما شاعر معاصر عرب از این کار سر باز می‌زند و جنبهٔ اخلاقی این گونه حکمت‌ها را به پرسش و بحث می‌کشاند (اضطراب، هراس، نومیدی، امید، آرزو، سرکشی و عصیان جای آن تعالیم و حال و هواها را می‌گیرد.)

۳. آخرت، زهد در دنیا: این خصوصیت در تمام جوانب شعر قدیم عرب آشکار است ولی شعر جدید می‌کوشد که متمسک به همین جهان باشد، شعری باشد زمینی و در قلمرو مشکلات انسان بر روی زمین.

۴. نمونه و سرمشق: شعر قدمای عرب، شعر سرمشق‌ها و نمونه‌هاست. شاعر قدیم عرب تمام سعی و کوشش خود را مصروف این می‌کند که خود را به نمونه و سرمشق نزدیک کند. همان چیزی که منتقدان قدیم آن را «عمود شعر» می‌خواندند و سعی‌شان بر این بود که کار شاعران را به میزان نزدیکی یا دوری نسبت به سرمشق‌ها مورد ارزیابی قرار دهند. شاعر امروز عرب سرمشق و نمونه را رد می‌کند.

۵. شکل ثابت: شعر عربی قدیم یک شکل ثابت ساختمانی دارد، ولی شاعر جدید عرب به سوی شکل متحرک گرایش دارد و بدینگونه هر شعر تازه‌ای شکل خاص خود را دارد، بی آن که مسألهٔ وزن یا منثور بودن شعر در این راه ایجاد سد و مانعی کند.

۶. زمان: در شعر قدیم عرب، زمان، حرکتی است به عنوان دورشدنی مستمر و پیوسته از اصل ـ یعنی «گذشته.» و «اکنون» و «آینده» جز انحطاط نسبت به نمونه و سرمشق به حساب نمی‌آید، نمونه‌ای که خود، همان گذشته است. به همین دلیل در شعر کهن کوشش شاعر بر این بود که «اکنون» و «آینده» را حتی‌المقدور از «گذشته» ـ که همان اصل و سرمشق است ـ سرشار کند. پیشرفت از نظر یک شاعر قدیم، عبارت بود از تَشَبُّهِ به گذشته. کمال کلی، در نظر او، در اکنون یا آینده قابل تصور نبود. شاعر معاصر عرب، زمان «بسته» را رها کرده و زمان «گشایش و تغییر» را می‌سازد، «تاریخ» را می‌سازد.

۷. جنبهٔ غنایی: در شعر قدیم عرب جنبهٔ غنایی شعر کاملاً شخصی و فردی است، ولی شعر جدید روی در یک تجربهٔ کلی در رابطه با انسان و جهان دارد ـ نوعی جنبهٔ غنایی جهانشمول یا هستی شمول.

۸. معنی شعر: شعر قدیمی عرب یا غناء است و یا تأمل؛ البته در محدوده‌ای جزئی از جهان و زندگی و در محدودهٔ ثابتی از تعبیر. معنای این شعر نیز بر «شکل» استوار است، اما شعر جدید عرب می‌کوشد که تجربه‌ای فراگیر باشد در برابر انسان و زندگی و جهان و معنای آن بر «شکل» استوار نیست. بدین سان است که در این روزگار

ممکن است در بعضی حالات، نثر، شعر شمرده شود. امروز معنای شعر با آفرینش و دگرگون‌سازی همراه است نه با «صنعت» و «وصف»، چنانکه در گذشته چنان بود. در گذشته شعر عبارت از شکل بود و امروز بگونهٔ وضعیّت و یا حالتی درآمده است[۱].

شاید ادبیات کمتر زبانی در عصر حاضر، به اندازهٔ ادبیات عرب در معرض هجوم بیانیه‌های شعری متفاوت و در معرض برخورد افکار گوناگون قرار گرفته باشد. از حادترین چپ‌رویهای مارکسیستی تا دست راستی‌ترین اندیشه‌های بورژوایی در چهل سال اخیر، همه نوع اندیشه‌ها در قلمرو فرهنگ کشورهای عربی نشر و گسترش یافته و در همین لحظه‌ای که من این یادداشت را می‌نویسم صف‌بندیهای ایدئولوژیک و در نتیجه صف‌بندیهای هنری و ادبی در درون محافل و نشریات هنری کشورهای عربی به حدی است که در ادبیات کمتر زبانی قابل تصور است زیرا زبان عرب زبان صد و بیست میلیون مردم کشورهایی است با شرایط فرهنگی- سیاسی متفاوت و با حکومت‌های متفاوت که اگرچه در پایان خط همگی به یک نقطه می‌رسند اما در انتخاب زبان سیاسی و در نتیجه تلقی از مسألهٔ فرهنگ یکسان نیستند.

لبنان تا ۱۹۷۷ مرکز مترقی‌ترین فرهنگ‌های عربی بود و در سوریه و عراق فرهنگ کشورهای سوسیالیستی نشر و رواج داشت. مصر هم هنوز از نظر فرهنگی منکر ارزشهای جهان سوسیالیسم نشده بود ولی

۱) در باب آرای جدیدتر او در دفاع از مفهوم زبان در شعر جدید و رابطه یا عدم رابطهٔ آن با مسألهٔ طبقات، مراجعه شود به: «عشر نقاط لفهم الشعر العربی الجدید»، مواقف، شمارهٔ ۲۴/۲۵، صفحات ۵۰۲ و ۲۲۱-۲۱۷.

سانسور دینی (رقابة الازهر) بیش و کم آثار خود را نشان می‌داد و به بهانهٔ ضددینی بودن جلو بسیاری از نشریات را می‌گرفت و شاعران را وادار می‌کرد تا فقط از اساطیر اسلامی استفاده کنند و نه از اساطیر قبل از اسلام مصر، یا اسطوره‌های ملل قدیم. نشریات مترقی لبنان حق ورود به مصر را نداشتند از جمله مجلهٔ مواقف. و این چیزی است که من خود در مصر آن را از نزدیک احساس کردم. پس از ۱۹۷۷ من رابطهٔ چندانی با کتب و مجلات و ادیبان عرب نداشته‌ام؛ اگر تغییراتی در این زمینه‌ها روی داده باشد به‌کلی از آن بی‌اطلاعم. به همین دلیل مشکلات انسان عربی معاصر، در شعر امروز عرب، به گونه‌های مختلف تصویر می‌شود و سانسور دینی (و فقط به قصد مبارزه با مارکسیسم) در مصر و سانسور ملی (باز فقط به همان قصد قبلی) در کشورهای دیگر از پیشرفت بسیاری امور جلوگیری کرده است. با این همه، چنانکه یادکردم موج عمومی شعر عرب یک موج مترقی است با همهٔ افراط و تفریط های موجود در آن؛ افراط و تفریطی که در یک سوی آن شاعران صددرصد سنتی (و در عین حال، گاه قابل احترام، از قبیل: جواهری و بدوی الجبل) قرار دارند و در یک سوی آن موج جوانی که تمام معیارهای گذشته را به کلی نفی می‌کند و شعری می‌سراید صددرصد غربی.

حد معتدل و موفق این گونه شعر که با خلاقیت اصیل همراه است، امروز نمونه‌هایی درخشان، به وجود آورده است که در همه جای جهان می‌تواند خوانندگان خود را داشته باشد. امروز ادونیس و البیاتی، به همان گونه با حقیقت شعر برخورد می‌کنند که سن ژون پرس یا آراگون و یا سپهری و شاملو. مبانی جمال شناسیک شعر عرب

از قلمرو تکرارها و سنت‌های قرون وسطایی به کلی بیرون آمده و شعری به حاصل آورده است که اگر در کنار شعر مدرن اروپا و امریکای لاتین قرار گیرد احساس بیگانگی نمی‌کند، بی آن که رنجهای انسان معاصر را در کشورهای عربی نادیده گرفته باشد. در واقع، شعر حقیقی چیزی جز این نیست و شاعران حقیقی آنهایی هستند که شعرشان از مرز زبانها می‌گذرد مانند الوار، آراگون، ناظم حکمت، نرودا، برشت، ماچادو و لورکا.

همانندی‌های شعرِ نو فارسی و عربی

شعر معاصر عرب، به علت جهات اشتراک و اوضاع مشابهی که ملت‌های عربی زبان با اوضاع اجتماعی و فرهنگی ما دارند، با شعر معاصر ما دارای مشابهاتی است که از چندین جهت قابل مطالعه و یادآوری است و ما در این مجال می‌کوشیم برخی از این مشابهت‌ها را با نظری انتقادی نشان دهیم.

قبل از هر چیز، می‌توان شعر معاصر عرب را ـ از نظر تحولات ادبی این زبان ـ به دو دوره تقسیم کرد:

دورهٔ نخستین

دوره‌ای که شاعران با حفظ سنت و نگاهداشت نظام فنّی شعر قدیم، می‌کوشند اندیشه‌های تازه‌ای را ـ به خصوص با توجه به نیازمندی‌های اجتماعی ـ مورد بررسی قرار دهند و در شعر خویش منعکس کنند و ما به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت. این دوره مشابه است با ادبیات آغاز مشروطیت در ایران تا سال‌های مقارن

شهریور ۱۳۲۰. شاعران این دورهٔ ادبیات معاصر عرب که مشاهیر آنها عبارتند از احمد شوقی (مصری) بارودی (مصری) جمیل صدقی الزهاوی (عراقی) از جهاتی قابل سنجش‌اند با شاعران دورهٔ مشروطیت ما و دورهٔ بعد از آن مانند ادیب الممالک، بهار، پروین اعتصامی و رشید یاسمی.

دورهٔ جدید

که با تحولات سریع اجتماعی و همراه شدن با جنبش‌های ادبی معاصر و تا حدّی آشفتگی بازار نقد ادبی و از میان رفتن سنت‌ها همراه است و نتیجهٔ تماسِ مستقیم شاعران عرب با ادبیات معاصر جهان است. این دوره که از حدود سال‌های ۱۳۲۰ در ایران و جنگ جهانی دوم (درکشورهای عربی) آغاز می‌شود، هنوز همچنان ادامه دارد. تصویر آشفته‌ای از این تحول را در صفحات مجلات ادبی هر دو زبان و دیوان‌های شعر نسل جوان هر دو زبان هر روز می‌بینیم و به تفصیل دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت.

شاعران نوپرداز عرب، یعنی نسل جوان آن، از هر جهت در وضعی مشابه وضع شاعران نوپرداز ما قرار دارند که برای نمونه از صلاح عبدالصبور (مصری) ا.ع. حجازی (مصری) عبدالوهاب البیاتی (عراقی) و بدر شاکر السیاب (عراقی) و ادونیس (لبنانی) می‌توان نام برد که از جهاتی یادآور شاعران نوسرای زبان فارسی هستند مانند هـ. ا. سایه (هوشنگ ابتهاج)، سیاوش کسرایی، م. امید (مهدی اخوان ثالث)، فروغ فرخ‌زاد، احمد شاملو (ا. بامداد) و دیگر شاعران امروز که در قالب‌های جدید با توجه به امکانات زبان قدیم و

ادبیات کهنسال و سرشار ایران، کارهای قابل خواندن دارند و شعرهای موفقی سروده‌اند.

ویژگی‌هایِ شعریِ دورهٔ اوّل

در همان دوره‌ای که ما جنبش مشروطیت و پیکار آزادی‌خواهی داریم، اعراب نیز ـ با تفاوت شرایط اجتماعی و محیط های مختلف جغرافیایی ـ همین تلاش را به عنوان رهایی از قلمرو فرمانروایی عثمانی دارند و این دو جنبش اجتماعی همانگونه که حاصل ادبی مشابهی دارند از نظر ریشه‌های مشترک و واحد نیز قابل مقایسه‌اند. حتی می‌توان در میان این جنبش‌های اجتماعی چهره‌های مشترکی را یافت که در هر دو سوی تحول و انقلاب اجتماعی تأثیر داشته‌اند.

نمونهٔ این چهره‌ها ـ که در هر دو جنبش اجتماعی تأثیرشان آشکار است ـ یکی سید جمال‌الدین اسدآبادی است که در تحولات اجتماعی ایران تأثیر بسیار داشته و دست پروردهٔ او میرزا رضای کرمانی ـ در نتیجهٔ تأثر بسیار از گفته‌های سید و پذیرفتن اندیشه‌های او ـ به قتل ناصرالدین شاه قاجار، که دورهٔ پنجاه سالهٔ سلطنتش اوج استبداد در قرن اخیر است، همت گماشت و با کشتن او یکی از عوامل اصلی انقلاب مشروطیت را به وجود آورد.

در مصر هم شیخ محمد عبده تحت تأثیر تربیت فکری سیدجمال‌الدین اسدآبادی توانست مقدمات جنبش استقلال و آزادی خواهی ملل عرب را فراهم آورد.

«اعلان دستور» و رژیم تازه از طرف عبدالحمید عثمانی در ۲۴ ژانویه ۱۹۰۸ م. آغاز شد. البته بیداری ملل عرب در فواصل زمانی

مختلف آغاز شده است. مثلاً لبنان به علت موقعیت جغرافیایی خاص خود از قرن شانزدهم با اروپا در تماس بوده و این روح در او زودتر از دیگر ملل عرب دمیده شده است و مصر به علت لشکرکشی ناپلئون در سال ۱۷۹۸ با روح تمدن جدید آشنا شد و ناپلئون در آنجا مدارسی تأسیس کرد و دو مجله به زبان فرانسه در آنجا نشر یافت. و با روی کار آمدن محمدعلی پاشا در ۱۸۰۵ دسته‌ای از محصلان را به اروپا فرستادند تا در رشته‌های مختلف به تحصیل بپردازند.[۱]

عوامل نهضت در مجموع عبارتند از تأسیس مدارس جدید در لبنان و مصر و سوریه همانگونه که تأسیس مدارس جدید از قبیل دارالفنون در ایران چنین تأثیری داشت. تأسیس روزنامه‌ها و مجلات سیاسی و ادبی که درکشورهای عربی نمونه‌اش الهلال و المقتطف و الاهرام است و در ایران مجموعهٔ روزنامه و مجلاتی است که از عهد مشروطیت داشته‌ایم و نمونه‌های خوب آن روزنامهٔ ادب از ادیب الممالک فراهانی است و در دورهٔ بعد مجلهٔ دانشکده که استاد ملک الشعراء بهار آن را منتشر می‌کرد.

حاصل این دو جنبش بزرگ اجتماعی پیدایش شاعرانی است که از راه و رسم ستایشگری و مدیحه‌سرایی به تنگ آمده‌اند و برای شعر قلمروی به سود انسانیت و مردم خواستارند.

در قلمرو ادبیات عرب این شاعران عبارتند از احمد شوقی، الشاعرالقروی (رشید سلیم الخوری)، ایلیا ابوماضی در دورهٔ بعد و جبران خلیل جبران و چند شاعر دیگر. و در ایران کم و بیش ادیب

---

۱) تاریخ‌الادب العربی، حنا الفاخوری، طبع بیروت، ص ۸۸۴

پیشاوری و بهار و عارف و کمی بعد فرخی یزدی و پروین اعتصامی و رشید یاسمی. خصوصیت مشترک شعر این شاعران وفاداری نسبت به قالب‌های شعر کلاسیک است و ناگفته پیداست که گذشتهٔ ادبیات این دو زبان نیز با یکدیگر کاملاً قابل مقایسه است به‌خصوص از نظر قالب‌های شعری و قواعد عروض و قافیه و صنایع بدیعی و امثال آن.

شاعران دورهٔ مشروطیت (و پس از آن تا شهریور ۲۰) می‌کوشند در قالب شعر عنصری و منوچهری و فرخی سیستانی و ناصرخسرو، مسائل اجتماعی دوران و احساسی را که از نیازمندی مردم روزگار خود دارند، بیان کنند. در زبان عرب نیز شاعرانی که یاد کردیم این کوشش را در قالب شعر بُحتری و ابوتمام و متنبی بازگو کرده‌اند. برای نمونه در شعر معاصر عرب این قصاید شوقی که به اقتفای استادان شعر قدیم عرب سروده شده قابل یادآوری است:

ابوتمّام: السیف اَصدقُ انباءً من الکُتُب
شوقی: الله اکبر کم فی الفتح من عجب
ابن زیدون: اضحی التنائی بدیلاً من تدانینا
شوقی: یا نائح الطلح اشباهٌ عوادینا[۱]

و در شعر معاصر ما این قصاید بهار که به اقتفای استادان ادب قدیم سروده است قابل یادآوری است:

آشفت روز بر من ازین رنج جان گزای
بخشای بر من ای شب آرام دیرپای[۲]

۱) احمد شوقی (در مجموعهٔ شعراءنا) ج۴، ص۳۸، بیروت، ۱۹۶۵
۲) دیوان بهار، ج اوّل، چاپ اول، ص ۳۳۹

که استقبال از قصیدهٔ مسعود سعد است به مطلع:

نالم به دل چو نای من اندر حصار نای
پستی گرفت همت من زین بلند جای[۱]

و یا قصیدهٔ:

فغان زجغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او[۲]

که استقبال قصیدهٔ منوچهری است به مطلع:

فغان ازین غراب بَین و وای او
که در نوا فکندمان نوای او[۳]

و در دیوان بهار و شاعران مشابه او بسیاری از قصاید دیده می‌شود که به استقبال اساتید قدیم سروده شده و اغلب جنبهٔ اجتماعی دارد و مضمون آنها بیرون از مضامین مدح و ستایش و پند و اندرزهای سنّتی و زهد و تصوّف است که شاعران گذشته اغلب بدان پرداخته‌اند. از این مقوله است قصیدهٔ صورتگر در فتح دهلی که استقبال قصیدهٔ فتح سومنات فرّخی است و مضمونی وطنی و تاریخی دارد.

هر دو دسته از شاعران با رعایت تمام دقایق اسلوب شعر قدیم کوشیده‌اند از نیازمندی‌های زندگی جدید و معانی تازه سخن بگویند. این وفاداری به اسلوب کهن در هر دو زبان نتیجهٔ دو خصوصیت است که به آن خواهیم پرداخت. به تدریج با کم رنگ شدن این دو

---

۱) دیوان مسعود سعد، چاپ رشید یاسمی، ص ۵۰۳
۲) دیوان بهار، ص ۷۴۰
۳) دیوان منوچهری، چاپ دبیر سیاقی، ص ۷۲

خصوصیت، گرایش شاعران به شیوه‌های تازه و دوری از اسلوب کهن هر روز روشن‌تر جلوه می‌کند. در دورهٔ بعدی (بعد از جنگ دوم) شاعر جوان عرب از قالب شعر امرؤالقیس و شاعران دورهٔ عباسی ناگهان به دامن اندیشه‌های تازهٔ الیوت و الوار و ازراپاوند می‌افتد[1] و تمام خصوصیات گذشتهٔ خویش را به فراموشی می‌سپارد. همین خصوصیت در ادبیات نسل جوان ما نیز دقیقاً با وضع مشابهی دیده می‌شود و شاعر جوان ایرانی در فاصلهٔ کمتر از نیم قرن، بلکه در فاصلهٔ یک ربع قرن، قالب استوار قصاید منوچهری و ناصر خسرو را رها می‌کند و از سن ژون پرس و الیوت (در قالب و معنی) تقلید می‌کند.

علت این که در دورهٔ نخست (یعنی ادبیات مشروطیت در ایران و ادبیات دورهٔ نخستین استقلال عرب از قلمرو فرمانفرمایی عثمانی) شاعران هر دو زبان به قالب‌های کهن وفادار مانده‌اند عمدتاً دو امر است:

نخست پیوند خاص اجتماعی و روحی که شاعران آن نسل با ادب کلاسیک خود داشته‌اند، یعنی همانگونه که ادیب پیشاوری و ادیب الممالک و بهار در ایران با سنت شعر کهن ایران پرورش یافته‌اند، در قلمرو شعر عرب نیز احمد شوقی و بارودی و حافظ ابراهیم و دیگران با سنت شعرِ ابوتمّام و بُحتری و متنبی پرورش یافته‌اند.

از سوی دیگر، آشنایی این نسل، در هر دو زبان، با ادبیات اروپایی

۱) رجوع شود به مجلهٔ سخن، شمارهٔ ۲، سال ۱۷، مقالهٔ «ویژگیهای شعر معاصر عرب»، ترجمهٔ نگارندهٔ این سطور.

بسیار اندک بوده و اغلب از راه ترجمه است. همچنین سرمشق‌های اروپایی مورد توجه این نسل اغلب شاعرانی بوده‌اند از قبیل هوگو و آلفرد دوموسه که هم زبان شعری آنها (در اصل و ترجمه) برای شاعران ایرانی و عرب قابل احساس و مأنوس‌تر است و هم قالب شعری آنها دارای نظام ثابت و استواری است که مبتنی بر سنت شعر قدیم اروپایی است و خواهیم دید که با از میان رفتن این دو خصوصیت (به طور تقریبی) شاعران نسل جوان هر دو زبان یکباره نظام قدیم شعری خود را رها می‌کنند.

مضامین شعری این دوره

در هر دو زبان، از جنبه‌های تصویری و نوع خیال شاعران ـ به علت اختلاف خصوصیات قومی و تربیتی و جغرافیایی ـ که بگذریم، زمینهٔ کلی مضامین شعر یکسان است و در تمام آنها مسائل قومی و ملّی مطرح است. همانگونه که جستجو برای آزادی بیشتر در شعر بهار و قصاید او احساس می‌شود، در شعر احمد شوقی، بارودی، حافظ ابراهیم و زهاوی و دیگران نیز این تأثیر آشکار است و مسائل تربیت و نو شدن در برابر وزش‌های نسیم تمدن فرنگی از قبیل مسألهٔ آزادی زن و تربیت دختران و تلاش برای رسیدن به کاروان تمدن جدید، مضامین کلی شعر هر دو زبان را تشکیل می‌دهد. در شعر فارسی پروین اعتصامی می‌گفت:

دامن مادر نخست آموزگار کودک است
طفل دانشور کجا پرورده نادان مادری[1]

---

۱) دیوان پروین اعتصامی، ص ۲۶۱، چاپ پنجم

و حافظ ابراهیم می‌گفت:

کیست که به تربیت بانوان همت گمارد در شرق ـ چرا که راز
درماندگی این است
مادر، مدرسه‌ای است که چون آماده شود ملتی نجیب و بزرگوار
پرورش یافته است. مادر، استاد استادان نخستین است که مآثرشان
همهٔ آفاق را فراگرفته[۱]

قانون اساسی و «حکم دستوری»، به مانند فرمان مشروطیت، تأثیر بزرگی در بیداری احساس ملیت و هشیار شدن در برابر پیشرفتهای غرب داشت که شاعران را، در هر دو زبان، به طرح مسائل تازه‌ای در شعر خویش واداشت و بر روی هم این مسائل را می‌توان در این بخشها محدود کرد:

۱. دعوت به زندگی جدید براساس علم. رصافی شاعر عراقی می‌گوید:

ای جوانان دانش پژوه برخیزید
که لبان وطن با شما تبسم می‌کند
و آمادهٔ دانش شوید- نه آمادهٔ شمشیر چرا که دانش تنها وسیلهٔ این
روزگار است[۲]

و در شعر فارسی دورهٔ مشروطیت شعرهایی که از این مقوله است خود چندین دیوان بزرگ را فرا می‌گیرد از آن جمله فرخی یزدی است که می‌گوید:

---

۱) حافظ ابراهیم، در مجموعهٔ شعراءنا، شمارهٔ ۵، بیروت، ۱۹۶۵

۲) الاتجاهات الادبیه فی العالم العربی الحدیث، تألیف انیس المقدسی، بیروت، ۱۹۶۳، ص ۲۰۶

تا نشود جهل ما به علم مبدّل
پیش ملل بندگیِّ ماست مسجّل[۱]

یکی از خصوصیات مشترک شعر این دوره توجه به پدیده‌های زندگی جدید از قبیل ماشین و هواپیما و اختراعات تازه است و شاعران با الهام از این پدیده می‌کوشند معانی تازه‌ای ابداع کنند که نمونه‌اش را در ادبیات فارسی در شعرهای رشید یاسمی داریم از جمله قطعه‌ای که در خطاب به هواپیما می‌گوید: تو چگونه به اوج آسمان رفتی و این قدرت را به دست آوردی و او پاسخ می‌دهد که چون هوا را زیر پا گذاشتم و بر هوا چیره شدم این مرتبه را یافتم و شاعر از این گفتهٔ هواپیما نتیجه می‌گیرد که انسان باید بر هوای نفس خویش تسلط پیدا کند:

زان روز که بر هوا شدم چیر
من یافتم این هواگشایی
گر تو به هوات غالب آیی
آید فلکت چو خاک در زیر[۲]

۲. حمله به مفاسد ناشی از تمدن جدید. یکی دیگر از مضامین کلی و مشترک شعر این دورهٔ فارسی و عربی مسألهٔ حمله به مظاهر تمدن جدید است و می‌بینیم که اغلب شاعران هر دو زبان تمدن فرنگی را محکوم می‌کنند با این که در جهت دیگر مردم را به سوی آن دعوت می‌کردند. شبیبی از شاعران عراقی می‌گوید:

می‌پندارند که این قرن، قرن رهیافتگی است، شایسته‌تر آن که نامش

---

۱) دیوان فرخی یزدی، ص ۴۰ ۲) دیوان رشید یاسمی، ص۳۴، چاپ ابن سینا

را قرن گمراهی بگذارند. نیرنگ و دروغ و سخت‌دلی و بیدادگری است؛ آیا جهان متمدن این است؟[1]

و در شعر فارسی نیز این مضمون فراوان دیده می‌شود و تا دورهٔ ما در شعر شاعران نسل جدید نیز این شکوه و شکایت هنوز هست که این قرن، قرن وحشت و اضطراب است، قرنی است که انسان از «مدار ماه» برگذشته ولی از «قرار مهر» و محبت به دور است.[2]

۳. خصوصیت مشترک دیگر توجه به زندگی طبقهٔ زحمت‌کش و تهیدست است، احمد فارس الشدیاق می‌گوید:

[افی الحق ان یشقی الفقیر بعیشه
و ذوالمال فی شرالغوایة یسرف]
آیا شایسته است که فقیر در زندگانی خویش بدبخت بماند و صاحب مال در پلیدی گمراهی خویش اسراف ورزد؟[3]

و این مضمونی است که در شعر شاعران دورهٔ مشروطیت و امتدادِ آن تا چندین سال قبل وجود داشت و نمونهٔ صریح و پرشور آن را در دیوان فرخی یزدی و پروین اعتصامی دیده‌ایم. دفاع از کار و رنج، این شاعران را به سرودن شعرهای بسیاری واداشته حتی با ردیف‌های «رنجبر» و «کارگر.»[4]

در مجموع، مضمون کلّیِ شعر این دوره در ادبیات هر دو زبان جامعهٔ انسانی است با تمام مظاهری که به تازگی در آن قابل رؤیت است و شاعران بسیاری خطابشان را از فردیت به اجتماع گرایش

---

۱) الاتجاهات الادبیه، ص۲۳۷ ۲) آخر شاهنامه، ۴۲
۳) الاتّجاهات الأدبیّة، ص۲۳۷
۴) دیوان پروین اعتصامی، ص ۸۳، چاپ پنجم و دیوان فرّخی یزدی، ۴۹

داده‌اند و دیگر طرف خطاب شاعر معشوق خیالی یا امیری، خانی، یا وزیری نیست. طرف خطاب آنها انسان است و ملّت و از این روی می‌کوشند که این ملت را هر چه زودتر از اعتقادات فاسد دنیای خویش که قرن‌ها به مانند زنجیری بر دست و پای او پیچیده بوده است رهایی بخشند و آزاد کنند. شاعر به مانند یک پیشوای اجتماعی خود را موظف می‌داند که با زبان شعر، مردم را به پیش فراخواند و ملت را سازندهٔ سرنوشت خویش معرفی کند و اندیشه‌های قضا و قدری را از مغز او بیرون کشد، چنان که در شعر عرب برای نمونه از این قطعهٔ شابی باید یاد کرد که می‌گوید:

> هرگاه ملتی ارادهٔ آن داشته باشد که زندگی کند سرنوشت ناگزیر است که فرمان او را بپذیرد و شب ناگزیر از صبح خواهد شد و زنجیر ناگزیر خواهد گسست[1]

و در شعر فارسی این گونه شعر فراوان داریم که نمونه‌اش را در شعر لاهوتی و فرخی یزدی بیشتر از دیگران می‌توان یافت. چنانکه فرخی گفته:

> در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت
> حق خود را از دهان شیر می‌باید گرفت[2].

ویژگی‌های شعریِ دورهٔ دوم

دورهٔ دوم شعر در هر دو زبان، تقریباً از سال‌های نخستین جنگ بین‌الملل دوم آغاز می‌شود و با این که کم و بیش نمونه‌هایی از تازگی

---

۱) الشابی، به قلم عبداللطیف شراره، ص۵۷، بیروت، ۱۹۶۵

۲) دیوان فرخی یزدی، ۱۱

در قالب و فرم را که شاعران دورهٔ جدید دربست پذیرفته‌اند در دورهٔ قبل هم می‌توان سراغ گرفت امّا شیوع و همه جانبه شدن این مسأله در این عهد آغاز می‌شود.

نمونه‌هایی که از شکستن قالب‌های شعری پیش از این سال‌ها داریم مانند کوشش‌های نیمایوشیج در ادب فارسی و بعضی تلاش‌های جبران خلیل جبران و ایلیا ابوماضی در شعر عرب حالت استثنایی دارد و نوعی تک روی به شمار می‌رود چرا که شاعران همزمان آنها همگی طرفدار قالب‌های شعری قدیم‌اند.

امّا ظهور اصلی این راه و رسم، در حقیقت از سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم و یا سال‌های مقارن با آغاز آن شروع می‌شود که هر دو ملت با مسائل تازه‌ای از نظر اجتماعی روبرو هستند. دیگر این نسل آن نسلی نیست که به تمام سنت‌های شعر قدیم خود وفادار بماند و همان حرف‌های دورهٔ قبل را تکرار کند، نسلی است که در برابر وزش‌های مستقیم شعر و اندیشهٔ جهانی قرار گرفته و می‌خواهد خود را با تمام آنچه در ادبیات سرزمین‌های غرب وجود دارد هماهنگ کند.

بحران روحی این نسل، دیگر مشروطیت و ظواهر آزادی و مسائل شعری آن دوره نیست بلکه تموجات احساس همهٔ انسان‌های قرن خویش را نمایش می‌دهد و دیگر برای او چندان مطرح نیست که خود در چه شرایطی است، برای او جنبش ملت کنگو و الجزایر خود موضوع شعر است چنان‌که در شعر نسل امروز ایران حسن هنرمندی از کشته شدن لومومبا در افریقا متأثر می‌شود و می‌گوید:

من گریهٔ تو می‌شنوم در خروش موج
من شیون تو می‌شنوم در غریو باد
ای بی‌تو روی هر چه پلیدان سیاه باد[۱]

و شاعر جوان مصر احمد عبدالمعطی حجازی هم در این موضوع می‌سراید:

می‌رفتم، می‌رفتم و ماه گریه می‌کرد
و بادها شیون می‌کردند
و شاخه‌های درخت بر آشیانهٔ مرغان فرود آمده بود
و سینهٔ خاک سرشار نوحه بود
و چهرهٔ لومومبا در دیدگاه من ...[۲]

و از این رو موضوعات شعری نسل جوان در هر دو زبان موضوعات روز جهان است.

با توجه به این خصوصیات اجتماعی و نیازهای قرن می‌بینیم که دیگر شاعر این نسل معتقد است که نمی‌تواند با موازین ادب قدیم خود (که آن را چهارچوبه‌ای می‌بیند محدود برای گریستن بر اطلال و دمن یا ستایش امیری، خانی و حداکثر بیان حالتی عاشقانه و مکرّر) آنچه را که در این روزگار احساس می‌کند بازگو کند و همین وسعت قلمرو نیازها او را به جستجوی قالب‌های شعری جدید می‌کشاند که نمونه‌های آن را در ادبیات امروزین هر دو زبان داریم و حتی از نظر قالب نیز این دو ادب قابل مقایسه‌اند.

در شعر نسل امروز عرب، چنان که در شعر نسل امروز ایران،

۱) مجلهٔ علم و زندگی، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۳
۲) لم یبق الاالاعتراف، دیوان شعر احمد عبدالمعطی حجازی، چاپ بیروت، ۱۹۶۵

کوشش برای رهایی از موسیقی محدود قالب‌های کهن نتیجه‌هایی به بار آورده است و شاعران جوان ایرانی یا عرب هر دو می‌کوشند با توسعه دادن بحور عروضی قدیم خود موسیقی وسیعی برای شعر خویش به وجود آورند.

آنچه نیمایوشیج در ادب ما ارائه داد و اینک قالب اصلی شعر نسل جوان را تشکیل می‌دهد همان است که در ادب نسل جوان عرب نیز بی‌هیچ اختلافی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

حاصل این تجدد در فرم خود قابل مطالعه است همان گونه که علّت گرایش شاعران به قوالب جدید شعر نیز باید با دیدهٔ انتقادی و دور از هرگونه تعصبی مورد نظر و بررسی قرار گیرد.

قالب‌های شعر قدیم ما با قالب‌های شعر قدیم عرب تقریباً برابر است، البته با اندکی اختلاف از قبیل بعضی اختیارات عروضی و آزادی‌هایی که شاعران عرب از قدیم برای خود قائل بوده‌اند و شاعران ایرانی آن را مُخلّ به موسیقی شعر دانسته‌اند.[۱] ناگزیر از یادآوری این نکته هستیم که ادیبانِ عرب به سنت گذشتهٔ خویش می‌پنداشتند که شاعر باید به هنگام سرودن قصیده از همان شیوهٔ شاعران عصر جاهلی شروع کند و حتی گریهٔ بر اطلال و دمن را بعضی شرط قصیده دانسته‌اند[۲] و در اکثر کتب ادب عرب و بالطبع در کتاب‌های ادبی فارسی نیز این موضوع را یادآوری کرده‌اند که هرگاه می‌خواهی شعری بگویی نخست قافیه را در نظر بگیر. ابن رشیق

---

۱) از همین جهت است که عبید زاکانی که خود مردی ادیب و شاعر و آشنا به زبان عرب بوده است می‌گوید: «الناموزون: شعر عربی!»، کلیات عبید، ص۳۲۷.

۲) رک: مقدمهٔ الشعر و الشعراء، ابن قتیبه، به تصحیح احمد محمد شاکر، چاپ قاهره، ۱۳۶۴

قیروانی صاحب کتاب معروف العمده می‌گوید: «بهتر است که شاعر اگر قافیهٔ شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید.»[۱] و صاحب عیارالشعر می‌گوید: «باید اول مضمون را به نثر بنویسد و الفاظ و قوافی و وزن مناسبش را آماده کند، هرگاه بیتی مناسب آمد بنویسد و همین طور بیت بیت با اندیشهٔ در قافیه‌ها بگوید بی آن که شعر را مرتب کند و ... بعد آنها را به ترتیبی منظم سازد[۲]» و این همان دستوری است که صاحبِ المعجم درکتاب خود آورده است[۳].

به عقیدهٔ شاعران نسل جوان هر دو زبان که در مقالات خود این نکته‌ها را در مورد قالب شعر قدیم یادآور شده‌اند،[۴] تصوری که ادیبان و ناقدان و شاعرانِ ایرانی و عرب از قصیده و مفهوم آن داشته‌اند باعث شده است که شعر در محدودهٔ مضامین معیّنی همیشه بماند و موسیقی یک نواخت عروض بر آن حاکم باشد. با تحوّلات اجتماعی و پیدایش نیازهای روحی جدید که جولانگاه آزادی برای اندیشه و خیال می‌طلبید، معتقد شدند که قالب قصیده، و به طور کلی قوالب شعر قدیم فارسی و عربی، دیگر مجالی برای بیان تمام احساس‌ها و اندیشه‌ها نیست؛ از این روی کوشیدند با حفظ موسیقی شعر قالب‌های تازه‌ای را به وجود آورند.

این قالب‌ها در هر دو زبان در آغاز چندان دور از حدود قوالب

---

۱) العمده، ابن رشیق قیروانی، به تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، ج اوّل، ص ۲۱۰

۲) عیارالشعر، ابن طباطبا، ص ۶-۵

۳) المعجم، چاپ دانشگاه، ص ۴۴۷

۴) رک: از شاعران جوان ایران مقالهٔ م. امید در مجلهٔ هیرمند، شمارهٔ سوم «هماهنگی و ترکیب» و از شاعران جوانِ عرب مقالهٔ علی احمد سعید (ادونیس) در مجلهٔ الدراسات الادبیه، بیروت، سال سوم و مقالهٔ «ویژگیهای شعر امروز عرب» از نزار قبانی، ترجمهٔ نگارنده در مجلهٔ سخن، شمارهٔ دوم، سال ۱۷

قدیمی نبود و چه بسا که نوعی تفنن به شمار می‌رفت، اگر چه آزادی بیشتری به شاعر می‌داد مثل شعر «شباهنگ» بهار و چند قطعه از ایرج و رشید و صورتگر و پروین و نمونهٔ نخستین آن شعر معروف دهخداست با مطلع:

ای مرغ سحر چو این شب تار
بگذاشت زسر سیاهکاری
وز نفحهٔ روح‌بخش اسحار
رفت از سر خفتگان خماری
بگشود گره ز زلف زر تار
محبوبهٔ نیلگون عماری
یزدان به کمال شد پدیدار
و اهریمن زشت‌خو حصاری
یادآر ز شمع مرده یاد آر![1]

و در شعر عرب بهترین نوع و معروف‌ترین آنها شعر معروف «الطلاسم» ایلیا ابوماضی است که از این نظر تازگی دارد و چنین آغاز می‌شود:

جئتُ، لا اعلمُ من این، ولکنّی اتیتُ
و لقد ابصرت قُدّامی طریقا فمشیت
و سأَبقی سائراً ان شئت هذا ام ابیت
کیف جئت؟
کیف ابصرت طریقی؟
لستُ ادری[2]

در این شعر با همه تنوع شکل و آزادی که شاعر داشته باز هم

---

۱) دیوان دهخدا، به کوشش دکتر محمد معین، ص۲

۲) الجداول، دیوان شعر ایلیا ابوماضی، بیروت، ۱۹۶۵، ص ۱۳۹

حدود عروض قدیم را رعایت کرده و اعتدال و میانه‌روی را از دست فرو ننهاده است. ولی پس از این دوره با شاعران نسل جوان دامنهٔ این نوجویی به جایی رسید که در هر دو زبان شاعرانِ جوان مفهوم وزن عروضی را توسعه دادند و پیش از این بدان اشاره کردیم.

این گسترش اوزان عروضی برای عرب شاید سابقهٔ ذهنی بیشتری داشت و آن وجود موشّحات و ازجال اندلسی است که در قافیه‌بندی و کوتاه و بلند کردن مصراع‌های شعر آزادی بسیاری به شاعر داده است[۱].

در ادبیات ما نیز این کار در هر دو سوی (هم کوتاه شدن مصراع‌ها و هم بلند شدن آن) سابقه داشته است. این که مصراع را از معمول (یعنی بیش از چهار رکن عروضی مثلاً فاعلاتن یا مستفعلن) بلندتر کنند، در بحر طویل ـ که از قرن دهم در ادبیات ما سابقه داشته[۲] ـ نمونه دارد و از نظر کوتاه کردن آن هم شعرهای مستزاد ـ از قرن چهارم و پنجم در رباعیاتِ ابوسعید (منسوب به او) و دیوان مسعود سعد سلمان ـ در ادبیات ما خود نمونهٔ دیگری است[۳].

ازین روی شکستن قالب‌های عروضی در شعر هر دو زبان سوابقی آشنا داشت و به اعتقاد شاعران نسل جوان ایرانی و عرب، این نیاز و ضرورتِ روزگار بود که شاعران را به توسعهٔ این قالب‌ها وادار کرد. نیازمند به توضیح نیست که در این قالب‌ها شاعر یکی از بحور قدیم را

---

۱) رک: فن التوشیح، از دکتر مصطفی عوض الکریم، بیروت، ۱۹۵۹ و فی الادب الاندلسی از دکتر جودة الرکابی، دمشق، ۱۹۵۵

۲) رک: «تحقیق در بحر طویل فارسی»، از مهدی اخوان ثالث، در مجلهٔ فرهنگ، سال ۱۳۴۰

۳) رک: مقدمهٔ شهریار بر سیاه مشق، دیوان غزلیات هـ.ا. سایه، چاپ ۱۳۳۳، تهران

(مثلاً رمل یا هَزَج را) برمی‌گزینند و با توجه به تمام دقایق عروض و حفظ زحاف و علت‌ها به سرودن شعر می‌پردازد، ولی به هنگام سرودن، خود را در انتخاب تعداد افاعیل آزاد می‌گذارد، بدین گونه:

فاعلاتن فع
فاعلاتن فاعلاتن فع
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع
فاعلاتن فع
فع

یعنی از کوچک‌ترین رکن (= فع مزاحف فاعلاتن) تا گسترده‌ترین شکل ترکیب افاعیل بحر رَمَل، به میزان نیازمندی شاعر در لحظهٔ سرودن به آوردن کلمات (مثلاً فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ... فاعلاتن ... فع) مصراع‌ها را طول می‌دهد و این شکل ـ در توضیحی که شاعران نسل جوان هر دو زبان دربارهٔ آن می‌دهند ـ به نسبت نیازمندی و احساس شاعر همواره در تغییر است اما از موج کلّی و بحر عروضیِ رمل مزاحف هرگز تجاوز نمی‌کند.

برای نمونه یکی از شعرهای عروض جدید را از زبان فارسی می‌آوریم و با مشابه آن در عروض جدید عرب می‌سنجیم. در بحر رمل مزاحف عروض جدید از م. امید:

این شکسته چنگ بی‌قانون
رام چنگی چنگی شوریده رنگ پیر
گاه گویی خواب می‌بیند
خویش را در بارگاه پرفروغ مهر
طرفه چشم‌انداز شاد شاهد زردشت

با پریزادی چمان سرمست
در چمنزاران سبز و روشن مهتاپ می‌بیند[۱]

که تمام مصراع‌ها با (فاعلاتن ... فع) تقطیع می‌شوند[۲] و در شعر عرب از بدر شاکر السیّاب می‌خوانیم:

یمدّون اعناقهم من الوف القبور یصیحون بی: ان تعال!
نداء یشق العروق، یهزالمشاش، یُبَعْثِرُ قلبی رمادا
«اصیل هنا مشعل فی الظلال
تعال اشتعل فیه حتی الزوال»[۳]

که در بحر متقارب مزاحف (فعولن ... فعول ...) است و می‌بینیم که هر دو شاعر با توسعهٔ قالب شعر، ارکان عروضی و دقایق فنی را دقیقاً حفظ کرده‌اند و از بحر اصلی خارج نشده‌اند.

امتیازی که عروض جدید ـ به عقیدهٔ شاعران جوان هر دو زبان ـ دارد و خصوصیتی که به شعر فارسی و عربی می‌بخشد، آزادیی است که در جهت بیان احساس شاعران می‌دهد. و ما می‌بینیم که در قصاید قدیم شاعر از هر شاخه‌ای به شاخه‌ای می‌رفت و به خصوص در قصاید عرب پریشانی مضامین در حدّی بود که هر دو سه بیت و گاهی هر بیت از دنیایی سخن می‌گفت و امروز در شعر نسل جوان هر دو زبان وحدت اندیشه و طرح مشخّص اندیشهٔ شاعر به روشنی احساس می‌شود. برای نمونه قصاید تازهٔ شاعران معاصر ایران،

---

۱) آخر شاهنامه، م. امید، چاپ دوم، انتشارات مروارید، تهران
۲) دربارهٔ وزن شعر نو رجوع شود به مقالات م. امید در پیام نوین، سال ۱۳۴۰
۳) از منزل الاقنان، مجموعهٔ شعر بدر شاکر السیّاب، بیروت، ۱۹۶۳، ص ۱۶

به‌خصوص اخوان ثالث (م. امید) همگی دارای وحدتی استوارند چنانکه در قصاید آخر شاهنامه (طلوع) و زمستان (چاوشی) می‌خوانیم[1] و اینک مجال آوردن یک یک آنها نیست. در شعر معاصر عرب قصیدهٔ «الطلاسم» ایلیا ابوماضی (اگر چه وی در این قصیده فقط در انتخاب قوافی آزادی داشته ولی از نظر عروض تابع مقررات عروض قدیم است) و از نسل جدید و تازه نفس شعر عرب، قصیده‌های نوآئین صلاح عبدالصبور وا.ع. حجازی و عبدالوهاب البیاتی و بدر شاکر السیاب[2] همه و همه قابل یادآوری است. وحدت ذهنی شاعران جوان در قصاید جدید کاملاً محسوس است و اینک برای نمونه ترجمهٔ یکی از قصاید ابوالعلاء معری را ـ که در شعر عرب به داشتن اندیشه و فکر معروف است ـ می‌آوریم تا برای خواننده روشن شود که چه قدر این مرد متفکر به علت تسلط قافیه بر او، پریشان و پراکنده اندیشیده است. اینک ترجمهٔ قصیدهٔ او به مطلعِ:

عَلِّلانی فانّ بیض الأَمانی
فنیت و الظلام لیس بفانِ[3]
جام پیاپی دهیدم که سپیده‌دمان آرزوها رفت
امّا تیرگی از میان نمی‌رود
اگر شما مهربانی دوستان را از خاطر برده‌اید

---

۱) رجوع شود به کتاب زمستان، تهران، ۱۳۳۵ و آخر شاهنامه، چاپ دوم، ۱۳۴۵ و از این اوستا، تهران، ۱۳۴۵ از همین شاعر.

۲) نمونه‌هایی از شعر نسل جوان عرب به ترجمهٔ نگارندهٔ این سطور در مجلهٔ سخن، شمارهٔ ۲، دورهٔ هفدهم، سال ۱۳۴۷ چاپ شده برای نمونه و مقایسه می‌توان بدانجا رجوع کرد.

۳) رک: شرح دیوان ابوالعلاءالمعرّی [به جای: ابی‌العلاء]، چاپ تبریز، بدون تاریخ.

مرا از یاد مبرید
چه بسا شبها که به زیبایی چونان بامدادان بود
اگر چه طیلسانی سیاه بر دوش افکنده بود
که ما در آن شبها به شادخواری پرداختیم
آنگاه که چشم ستاره حیران مانده بود
چه بسا که خواستیم آن روزگاران را بستاییم
امّا به جای آن به نکوهش این روزگار ــ که در آن هستیم ــ
پرداختیم
ماه بدر بود و شب جوان
گویی این نه من بودم که گفته بودم:
«شب من، این شب، گویی عروسی است از زنگیان
که گردنبندی از مروارید بر خویش آویخته»[۱]
خواب از چشمان من گریخته
بدانسان که آرامش خاطر از قلب مردمان هراسان
گویی هلال عاشق پروین است
و آن دو، اینک، برای وداع آغوش گشوده‌اند
یاران من آنگاه که در خیزاب تیرگی فرو رفتیم
و ستارهٔ فرقدان می‌تافت
گفتند که ما غرفه شدیم – چگونه آن دو ستاره
که خود در تیرگی شب غرفه‌اند، ما را نجات خواهند داد
و ستارهٔ سهیل که به رنگ گونهٔ معشوق بود
و همچون دل عاشق می‌تپید
تنها همچون شهسواری تک به میدان آمده
گویی هم‌نبرد می‌طلبد

---

۱) این قسمت تضمینی است از شعر خودش در جای دیگر.

با دیدگانی سرخ شده می‌نگرد
آنسان که مردمان خشمگین می‌نگرند
شمشیر دشمنان او را به خون کشیده
و ستارهٔ «شعریان» بر او به رحمت گریسته است
دو گام او در پس پشت او قرار دارند
و او در دنباله همچون کوشنده‌ای است که قدم ندارد
آنگاه که تیرگی شب پیر شد و از هجران هراسید
و سفیدی موی خویش را به زعفران رنگ بست
سپیده بر «نسر واقع» شمشیر کشید
و او برای پریدن بال گشود
و چه مایه سرزمین‌ها که من در سپیده‌دم دروغین
بدانجا درآمدم در میان گاوهای وحشی و گرگ‌ها
و چشمان رکاب من چشمه‌هایی را
نظاره می‌کرد که پلک نداشتند

از خون علی و دو فرزندش
بر چهرهٔ روزگار دو نشانه است
که آن دو در پایان شب دو سپیده‌اند
و در آغاز آن، دو شفق
در پیراهن روزگار به جای مانده‌اند
تا به روز رستاخیز در پیشگاه خداوند به دادخواهی برخیزد

ای فرزند کسی که در «بدر» سپاهیان را
در هم شکست ...

و ابوالعلا در اینجا بی‌هیچ مناسبتی به مدح ممدوح می‌پردازد و می‌بینیم که اندیشه‌های پراکنده و وصف‌های مختلف را فقط به علت

وحدت قالب شعر، در کنار هم گنجانده است. برای خوانندهٔ فارسی زبان نمونهٔ قصاید اساتید قدیم که این پریشانی نظم فکر در اغلب آنها دیده می‌شود نیاز به یادآوری ندارد. کافی است یکی از دواوین شعرای قدیم را برای نمونه باز کند. در صورتی که در شعر جدید، و آثار نسل جوان، چه در زبان فارسی و چه در زبان عربی، وحدت فکر کاملاً رعایت می‌شود. البته نباید پریشان‌گویی جوان‌های ناآگاه و یاوه‌سرای بی‌استعداد را با کوششهای موفق و ارجمندی که بعضی جوانان آزموده و مستعد در هر یک از دو زبان انجام داده‌اند به هم آمیخت. شاعران خوب عرب، در نسل جوان تا آنجا که نویسندهٔ این سطور دیوان‌های ایشان را دیده و می‌شناسد عبارتند از:

صلاح عبدالصبور (مصری)
عبدالوهاب البیاتی (عراقی)
بدر شاکر السیاب (عراقی)
ا.ع.م. حجازی (مصری)
خلیل الحاوی (لبنانی)
ادونیس (سوریه)

و بسیاری دیگر که مجال نقد و بررسی شعرشان در این مقال نیست و از جهات مختلف شعرشان وجوه مشابهاتی دارد با شعر شاعران خوب جوان ما که به نظر من عبارتند از: ا.بامداد، م. امید، فروغ فرخ‌زاد، ه. ا. سایه، سیاوش کسرایی، و چند شاعر دیگر.

نتیجهٔ بحث

نتیجه‌ای که از این گفتگو می‌توان گرفت این است که آب در ظروف

مرتبطه در یک سطح قرار می‌گیرد و تحولات ادبی در شعر هر دو زبان، یک پدیدهٔ طبیعی است و زاییدهٔ نیازمندی اجتماع و آشنایی با شعر و ادبِ فرنگی. هر قدر شعاعِ این آشنایی گسترش یابد، میدان این تازه‌جویی‌ها پهناورتر می‌شود. نباید از آشفتگی این میدان ــ که هر بی‌استعدادی خود را شاعر می‌شمارد و یاوه‌های خود را به‌گونهٔ شعر در کتابها و مجلات به چاپ می‌رساند ــ هراسید، بلکه باید با دقّت و هوشیاری، خوب و بدِ کار را سنجید و شاعران جوان را راهنمایی کرد تا هر چه بهتر بتوانند با بهره‌بردن از استعداد خویش نمونه‌های درخشان‌تری را عرضه کنند.

تهران، خرداد ۱۳۴۶

دگرگونیهای شعر معاصر عرب[1]

همه می‌دانند که شعر معاصر عرب، همچون دیگر شاخه‌های ادب این زبان در دوران جدید تدریجاً و به کندی شکل گرفت. این شعر نتیجهٔ درگیری میان ارزشهای قرون وسطایی ـ که تا پایان قرن هجدهم بر جهان عرب حکمفرما بود ـ و ارزشهای فرهنگی تازه‌ای بود که ملت عرب از اروپای جدید ـ پس از برخورد با اروپا، در نتیجهٔ حملهٔ فرانسه[2] به مصر ـ به دست آورده بود. و بی‌هیچ گمان داستان این

---

۱) این مقاله ترجمهٔ مقدمه‌ای است که دکتر مصطفی بدوی بر کتاب برگزیدهٔ شعر معاصر عرب، چاپ بیروت، ۱۹۶۹ نوشته. مترجم در جستجوهایی که در این باب داشت، این مقاله را در حجم اندکی که دارد بسیار فشرده و پرمطلب تشخیص داد و به ترجمهٔ آن پرداخت. توضیحاتی که در پایان افزوده شده، همگی از آن مترجم است و در حدودی است که برای خوانندهٔ فارسی زبان، در بعضی موارد، لازم می‌نماید. نویسندهٔ مقاله، دکتر مصطفی بدوی، استاد دانشگاه اکسفورد و متخصص در ادبیات انگلیسی است. نوع انتخاب و داوریهایش نشان‌دهندهٔ هوش و اطلاع اوست.

۲) حملهٔ ناپلئون به مصر در ۱۷۹۸ نقطهٔ تحولی است در بسیاری از زمینه‌های سیاسی و اجتماعی مصر و در نتیجه بسیاری از سرزمینهای عربی. وضع مصر قبل از حمله ناپلئون بسیار عقب افتاده و رقت‌آور بود و مردم از هر جهت بی‌خبر و خواب‌آلود.

برخورد ـ دست کم در خطوط گستردهٔ آن ـ برای خوانندهٔ عرب زبان شناخته است.

کافی است به این نکته اشاره شود که در همان هنگام که مبلغان اروپایی و امریکایی آیین مسیح، اندیشهٔ اروپایی را در لبنان نشر می‌دادند، فکر اروپایی به مصر نیز داخل شد. این مسأله نتیجهٔ غیرمستقیم و غیرارادی اصلاحات محمدعلی پاشا[1] بود که هیچ غرضی نداشت جز استفاده از صنعت جدید اروپا، آن هم به قصد تقویت سپاه خود و به خاطر تحقق بخشیدن به مقاصد نظامی خویش.

در میان دسته‌های جوانان عرب که در گروههای آموزشی، برای فراگرفتن اسرار صنایع جدید، به اروپا فرستاده می‌شدند، بعضی با گذشتِ زمان تا حدی از این ارزشهای فرهنگی و فکری ـ که پیوند استواری با این صنایع داشت ـ متأثر شدند. با این همه، اقتباسِ شیوه‌های ادبی اروپا هنگامی آغاز شد که زمان درازی از اخذ صنایع اروپایی و حتی اخذ شیوه‌های تفکر اروپایی گذشته بود.

شاید شگفت‌آور باشد که بگوییم عربها تا مدتی دراز از فکر سیاسی اروپایی متأثر بودند اما از ادب اروپایی، از شعر و داستان و نمایشنامه متأثر نشدند. اما هر که در این مسأله تأمل کند چیزی که موجب شگفتی باشد نمی‌یابد، زیرا پذیرفتن ادبیاتی بیگانه ـ که کاملاً

---

۱) محمدعلی پاشا (۱۷۷۰-۱۸۴۹) مؤسس آخرین سلسلهٔ پادشاهی در مصر. اصلاً از مردم آلبانی بود و بیسواد، در چهل و پنج سالگی خواندن و نوشتن آموخت. وی در دفاع از حکومت عثمانی با حکومت سعودی در حجاز درگیریهای بسیار داشت و اقدامات چشم‌گیری در حوزهٔ اخذ تمدن فرنگی در مصر انجام داد. تاریخ تحولات اجتماعی و ادبی در مصر، با نام او همراه است.

از آنچه در ادب خود بدان خوگر شده بودند دور بود ـ دشوار می‌نمود؛ چرا که ادبیات فرآوردهٔ فرهنگی بسیار پیچیده‌ای است که از جزئیاتی بسیار دقیق حاصل شده و برای احساس آن، تنها شناخت کامل و مستقیم زبان بیگانه‌ای که بدان زبان نوشته شده، کافی نیست بلکه برای کسی که روی بدان ادب می‌آورد لازم است که آن تمدن بیگانه را در خویش احساس کند تا نوع حساسیت او دگرگون گردد و ازین راه با فضای جدید هماهنگ شود. حتی باید دوباره از نو آماده شود، تا قدرت راستین پذیرش این فرآوردهٔ ادبی را داشته باشد. این نکته را هم باید افزود که عربها هنگامی که با تمدن جدید اروپا آشنا شدند، خود، در حوزهٔ ادبیات، بی‌میراثی نبودند، بلکه به عکس احساس می‌کردند که دارای میراث فرهنگی و ادبی بسیار ثروتمندی هم هستند که هر روز توجه و اهمیت بخشیدن به آن میراث افزونتر می‌شد و براثر کوشش محققان و خاورشناسان، از پردهٔ فراموشی بیرون می‌آمد. از این روی بود که عربهای مغرور به میراث خود، لازم ندانستند که اندیشه‌ها و احساساتِ خود را در اسلوبهایی غیر از اسالیب ادب کلاسیک عرب بریزند.

اما عوامل تازهٔ دیگری هم در این جا به چشم می‌خورد که با گذشتِ زمان روی در افزونی داشت و سرانجام سبب شد که تغییر کاملی در طرز دید روشنفکران عرب دربارهٔ شعر، و ادب به طور کلی، به وجود آید. از میان این عوامل باید به طور ویژه از رشد تعلیم و تربیت جدید سخن به میان آورد؛ تعلیماتی که به تدریج جای تعلیمات کلاسیک دینی را که در مدارس و مؤسسات مذهبی رواج داشت ـ و اساس آن بر تعالیم قرون وسطایی استوار بود ـ می‌گرفت و

نیز باید از افزونی نسبت تحصیل کرده‌ها و گسترش چاپ و رونق مطبوعات و روزنامه‌ها یاد کرد که در نتیجه سبب گسترش زبان گردید و آن را به گونهٔ وسیله‌ای برای ادای مقصود انسان معاصر درآورد. همچنین از رشد جنبش ترجمه و نقل و گسترش آفاق آن باید سخن گفت که از مرز موضوعات علمی و صنعتی گذشت و آثار ادبی را نیز شامل شد و سرانجام باید از نشر اندیشه‌های سیاسی غرب سخن گفت که موجب پیدایش جنبشهای ملی گردید و در نتیجه تمایل به ایجاد نوعی ادبیات میهنی جدید در زبان عرب به وجود آمد، به جای این که تنها به ادب کلاسیک عربی اکتفا شود.

در نتیجهٔ این عوامل به هم آمیخته بود که با گذشت زمان ــ و در هر جای به تناسب خود ــ شیوه‌های ادبی جدید اروپایی، اندک اندک، جانشین ادبیات کلاسیک عرب شد. اگر اکنون به ادبیات معاصر عرب توجه کنیم و آن را با ادبیات قرن هجدهم یا نیمهٔ اول قرن نوزدهم مقایسه کنیم تفاوتی آشکار در میان آنها خواهیم یافت. زیرا شکلهای رایج و حاکم بر ادبیات برجسته، در آن روزگار عبارت بود از مقامه و قصیدهٔ کلاسیک، با همان هدفهای شناخته شده‌ای که ناقدان قرون وسطی آن را در «مدیح» و «رثاء» و «فخر» و «هجا» و «غزل» و «توصیف» و «اخلاق» محدوده کرده بودند. اما امروز نمایشنامه، داستان، داستان کوتاه و مقاله را در نثر داریم (و اینها شکلهایی است که در ادب کلاسیک ما شناخته نبوده و آنرا مستقیماً از غرب گرفته‌ایم.) اما در زمینهٔ شعر، آنچه امروز سروده می‌شود، به شدت تحت تأثیر شعر غربی است و هیچ ارتباطی با شعر کلاسیک ندارد. با زوال پدیده‌هایی از مقولهٔ امیر و والی ــ که شاعران را به دربار خویش

فرا می‌خواندند و عطایای بسیار بدیشان می‌بخشیدند تا ایشان را ستایش کنند و کارهای آنان را تحکیم کنند و نامشان را جاودانه، آن هدفهای کلاسیک شعر از قبیل مدیح نیز که قرنها فرمانروا بود، از میان رفت. امروز جای امیر را طبقات متوسط ملت گرفته و شاعر و ادیب از خلال مجلات و کتابها که گسترش تعلیم و تربیت و گسترش چاپ سبب توسعهٔ آنها شده است، طبقات متوسط ملت را مخاطب قرار می‌دهند.

در نتیجهٔ این امور بود که ادبیات عرب، شعر و نثر، اندک اندک آن صبغهٔ اشرافی خویش را از دست داد و موضوعات عمومی یا مسائلی که اکثریت مردم به آن توجه دارند، جای آن هدفهای کلاسیک را گرفت. به جای مقامه یا رساله‌ای که عالِمی برای عالِمی دیگر می‌نوشت، و به جای شعر فخر و مدیح، امروز، داستانهای اجتماعی نجیب محفوظ[1] یا نمایشنامه‌های توفیق الحکیم[2] را داریم که مسأله‌ای از مسائل اجتماعی را بررسی می‌کند یا شعرهای البیاتی و السیاب و عبدالصبور را داریم که حاشیه‌ای است بر مسأله‌ای از مسائل زندگی، خواه سیاسی و خواه اجتماعی.

این دگرگونی که در شکل و موضوع ادبیات به وجود آمد سبب

---

۱) داستان‌نویس بزرگ مصری (متولد ۱۹۱۲) که آثارش به اغلب زبانهای زندهٔ جهان ترجمه شده است. او در سال ۱۹۸۸ جایزهٔ ادبی نوبل را به دست آورد. نجیب محفوظ رمانهای بسیاری دارد که از آن جمله می‌توان قاهرهٔ نو، خان الخلیلی، سراب، آغاز و انجام و میرامار را نام برد.

۲) نمایشنامه‌نویس بسیار معروف مصر (متولد ۱۸۹۸) که در نسل خود، موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس عرب به شمار می‌رود. آثارش به اغلب زبان‌های زندهٔ جهان ترجمه شده است. معروفترین آثار او عبارت است از غارنشینان، سلیمان حکیم، شهرزاد و سلطان سرگشته.

شد که در مفهوم ادبیات و وظیفهٔ شاعر و ادیب نیز دگرگونی حاصل شود. امروز، دیگر، شاعر و نویسندهٔ عرب خود را صنعت کاری نمی‌شناسد که با کلمه سروکار دارد، چراکه احساس شاعر و نویسنده شخصاً، خواه از نظر سیاسی و خواه از نظر روانشناسی، رشد کرده و بالیده است، همانگونه که احساس او نسبت به مکان و وظیفهٔ او نسبت به جامعه‌ای که بدان وابسته است رشد و نمو کرده است. از این روی، خواننده از وی توقع دارد که دارای رسالتی خاص باشد و طهارت هنری را در شخصیت خویش تحقق بخشد و بازرگانی نباشد که کالای سخن خویش را در معرض بیع هر کس که بهای بیشتری بپردازد، قرار دهد و در خدمت مسأله‌ای از مسائل درآید که حقیقتاً ایمانی بدان ندارد.

بنابراین، صداقت و صمیمیت هنرمند، امروز، مهمترین شرطی است که شاعر و ادیب باید از آن برخوردار باشند. از این روی می‌بینیم تمام آثار ادبی امروز ما، شعر و نثر، یا مستقیم و صریح و یا از رهگذر رمز و اشاره، همهٔ مسائلی راکه امروز خاطر اعراب را در نتیجهٔ برخورد و درگیری با غرب به خود مشغول می‌دارد، در خود منعکس می‌کند. از این قبیل است جستجو از عوامل سازندهٔ ملیت عرب و انسان عربی در روند تمدن جهانی؛ تمدنی که با سرعت چشم به هم زدن در حال دگرگونی است. البته این جستجوگری پیچیدگیها و زمینه‌های روانی مبهم خاص خود را دارد و همراه با تأملها و تحلیلها و سنجشها و پریشانیهای فراوان است.

این است طرحی بسیارکوتاه از وضع ادبی موجود ما و این آخرین مرحله‌ای است که ما در دگرگونیهای تاریخ ادبی خود به آن

رسیده‌ایم، و بی‌گمان اشتباه بزرگی خواهد بود اگر متوقع باشیم که این وضع را در آغاز قرن نوزده و حتی نیمهٔ اوّل این قرن می‌داشتیم.

شعر عرب، پس از برخورد اعراب با غرب، روزگاری دراز به همان راهی که در قرن هجدهم می‌رفت ادامه داد؛ همان تقلید و عدم اصالت و حرص بر مبالغه و افراط در استخدام صنایع لفظی و بازی با کلمه که در مصر بر شعر شیخ حسن عطار[۱] و علی سید درویش[۲]، مثلاً، حاکم بود، در شام نیز بر شعر پطرس کرامه[۳] و حاج عمر انسی[۴] فرمانروا بود. موضوعات شعری این گروه نیز همان هدفهای کلاسیک بود، از قبیل مدیح حاکمان و تقریظ برای دوستان و مادّه‌ـ تاریخ با اسلوب منظوم رکیکی که از هر نوع عاطفه‌ای تهی بود. تصویرهای شعری نیز تقلید صرف بود که از رهگذر دید و تجربهٔ اصلی حاصل نشده بود، تشبیهاتی که در هر قصیده پشت سر قصیدهٔ دیگر می‌توان دید: چهرهٔ معشوق همچون ماهتاب است، دندانهایش مروارید، خرامیدنش چون آهو است و قامتش چون درخت بان[۵] و نگاهش مثل

---

۱) شیخ حسن عطار (۱۷۷۶-۱۸۳۵) اصلاً از مردم مراکش بود ولی در قاهره متولد شد و در همین شهر درگذشت. مدتی متصدی مجلهٔ الوقایع المصریة بود و بعدها شیخ الازهر شد. علاوه بر دیوان شعر، مجموعهٔ منشآت او هم باقی است که چاپ شده است.

۲) علی‌بن حسن، معروف به درویش (۱۷۹۶-۱۸۵۳) شاعر و ادیب مصری، شاعر دربار خدیو مصر، عباس اول، بود. علاوه بر دیوان شعرش که چاپ شده، آثاری در ادب از او باقی است.

۳) پطرس کرامه (۱۷۷۴-۱۸۵۱) از شاعران سوریه، متولد حمص. زبان ترکی را خوب می‌دانسته و در استانبول یک چند مترجم بوده است. دیوان شعرش چاپ شده است.

۴) عمر انسی (۱۸۲۱-۱۸۷۶) شاعر و ادیب لبنانی. کارش قضاوت بود. دیوان شعرش چاپ شده است.

۵) درخت بان، در شعر عربی، همان نقشی را دارد که سرو در ادبیات فارسی دارد. نمایندهٔ قامت معشوق است.

تیر جانشکار تا پایان این بازی. و هیچ تفاوتی میان این دسته از شاعران و شاعران قرن هجدهم از قبیل: عبداللّه اَدکاوی[۱]، مصطفی دِمیاطی[۲]، یا صلاحی[۳] وجود نداشت. حتی در میان ایشان کسی نبود که به پایگاه شیخ حسن بدری حجازی[۴] برسد که دست کم در اوایل قرن هجدهم مقداری نظم اجتماعی سروده است.

حقیقت امر این است که دو پیشرو اصلی جنبش ادبی عرب، عبارتند از: شیخ ناصیف یازجی[۵] و محمود سامی بارودی[۶] و خصوصیت بارز اسلوب ایشان در بازگشتی است که آگاهانه به سبک شاعران کلاسیک قرون وسطی، به خصوص عصر عباسی، دارند. سهمی که یازجی در این جنبش دارد، بیش و کم یک سهم منفی

---

۱) ادکاوی، عبداللهبن عبدالله (۱۶۹۲-۱۷۷۰) ادیب مصری معروف به مؤذن. تألیفات بسیاری در حوزهٔ ادب کلاسیک عرب دارد. دیوان شعرش نیز باقی است.

۲) دمیاطی، مصطفیبن علی (۱۸۷۰-۱۹۴۰) ادیب و فقیه و روزنامهنویس. از نویسندگان مجلهٔ الازهر و فارغ‌التحصیل دارالعلوم. چند سال در پاریس بود و بیشتر به کار وکالت دعاوی می‌پرداخت.

۳) محمدبن رضوان، معروف به ابن الصلاحی (۱۷۲۷-۱۷۶۶) شاعر مصری از مردم اسیوط.

۴) ظاهراً منظور نویسنده حسن‌بن علی بدری، (وفات ۱۷۹۹) از شاعران سوریه است که علاوه بر دیوان شعر آثار دیگری در حوزهٔ ادبیات از او باقی است.

۵) ناصیف‌بن عبدالله یازجی (۱۸۰۰-۱۸۷۱) از بزرگترین ادیبان و شاعران قرون اخیر عرب. متولد کفرشیما در لبنان و متوفی در بیروت. آثار او شهرت و انتشار بسیار دارد و اغلب چاپهای متعدد شده است.

۶) محمود سامی البارودی (۱۸۳۹-۱۹۰۴) اصلاً چرکسی‌نژاد است. در مدرسهٔ نظامی قاهره تحصیل کرد و از افسران ارتش مصر بود و در وزارت خارجه اشتغال داشت. فارسی و ترکی و انگلیسی را خوب می‌دانسته. وی یکی از سرداران نهضت ملی مصر به شمار می‌رود. در جنگ مصر و انگلیس، انگلیسی‌ها او را به سیلان تبعید کردند و در ۱۹۰۰ مورد «عفو» واقع شد و به میهن خویش بازگشت.

است؛ زیرا یازجی از اصالت و تخیل سرشار، برخوردار نبوده است. با این همه خدمتی بزرگ به شعر عرب کرده است، زیرا در تصفیهٔ زبان شعر و شستشوی آن از مبالغه و افراط در صنایع و تصنع سهمی دارد. همانگونه که وی با آگاهی کاملی که از راز و رمزهای زبان داشت، از سستی رایج در زبان شعر ـ که میراث دوران انحطاط بود ـ نیز کاست و مقداری از پختگی در عبارت را دیگربار به زبان شعر عرب بازگردانید. با همهٔ تسلطی که یازجی بر زبان داشته، باز باید او را یک شاعر مقلد محض بشماریم، شاعری که مقلدانه همهٔ تصاویر شعری خود را از صحرا می‌گیرد و در آثار او کوچکترین نشانی از این که شاعرش در قرن نوزدهم می‌زیسته، نمی‌توان یافت. شعری است که صنعت و تقلید قدما بر سراسر آن سایه افکنده و هیچگونه پیوندی میان شعر یازجی و تجربه‌های وی در زندگی اجتماعیش وجود ندارد و فاقد تجربه‌هایی عاطفی است که نبض زندگی در آن تپش داشته باشد.

اما وضع بارودی، درست برخلاف یازجی است. زیرا وی توانایی آن را داشته که میان تجربه‌های شخصی خود و زبان شسته و پاک شاعران عصر عباسی، امثال متنبی[1]، پیوندی برقرار کند، آن هم با

---

۱) ابوالطیب احمدبن حسین متنبّی (۳۰۳-۳۵۴ هـ. ق.) یکی از دو سه شاعر طراز اول تاریخ ادبیات عرب، و به عقیدهٔ بسیاری از ناقدان، بزرگترین شاعر عرب‌زبان. بسیاری از ابیات او به علت بلندی معانی و حسن بیان و ایجاز و فشردگی ضرب‌المثل است. در کوفه متولد شد. چون در بادیهٔ سماوه دعوی پیغمبری کرده بود و جمعی بدو گرویده بودند، به متنبّی (کسی که خود را به پیغمبری زده، دعوی نبوت دارد) معروف شد. از روزگار او تا امروز در ادب عرب، هیچ شاعری به اندازهٔ او مورد نقد و تحلیل و بحث و مقایسه قرار نگرفته است. کارش در بسیاری جهات شبیه سعدی است. در این اواخر کتابی توسط یکی از فضلای عراق به نام دکتر حسین علی محفوظ نوشته شد که نویسنده مدعی بود سعدی بسیاری از معانی و اندیشه‌های خود را از متنبّی گرفته است و تا حدی هم این دعوی او قرین حقیقت بود.

شیوه‌ای که گاه گاه محیطی را کـه در آن زیسـته تـصویر کـرده است. بارودی توانسته است در آثار خوب خود، نوعی از شعر به وجود آورد که خالی از صنعت است و تصویری نیرومند و مستقیم از ذهنیات تند و شخصیت جوشان اوست. از این روی، حقاً، نهضت شعر جـدید عرب با بارودی آغاز می‌شود زیرا اوست که شعر را از مرحلهٔ بازی با کلمات و اندیشه‌های کودکانه فراتر برد و در آثار خویش به تجربه‌های مستقیم و شخصی خود پرداخت و بدینگونه، پس از قرنها انحطاط که گریبانگیر شعر عرب بود و پس از بیماریهای گوناگون ـ که از هـمه خطرناکتر تفنن و پستی معانی بود ـ بار دیگر مـیان شـعر و زنـدگی پیوندی برقرار کرد.

کلاسیک‌ها

هنگامی که می‌کوشیم تا راهی را که شعر جدید عرب در تحول خود پیموده، دریابیم احساس می‌کنیم که شعر جدید تاکنون چند مرحله را پشت سر گذاشته است، مراحلی که هر کدام از دیگـری بـه نـحوی آشکار جداست. اگر چه از نظر تاریخی ممکن است مرز این دوره‌ها چندان نمایان نباشد و نتوان حواث معینی را مرز و فاصلهٔ میان این دوره‌ها قرارداد.

مرحلهٔ نخستین را که آثار بارودی در طلیعهٔ آن قرار دارد، می‌توان دورهٔ کلاسیکهای جدید خواند، یا دورهٔ تـقلید. در ایـن دوره عـربها وجود خود را اثبات می‌کنند و موقعیت و شخصیت فرهنگی خـود را ـ که دستخوش تأثیرات نیروهای بیگانه است ـ احساس می‌کنند و بدینگونه به گذشتهٔ ادبی خود پناه می‌برند و نمونهٔ عالی و برجستهٔ

شعر و ارزشها را در آن دوره‌ها می‌جویند و گاه‌گاه در شعرهای خود از آن الهام می‌گیرند.

هیچ جای شگفتی نیست که تا مدتی نزدیک به زمان ما، بسیاری از شاعران عرب به همین مکتب شعری پیوند داشتند. این مکتب شاعران بسیاری دارد که علاوه بر شاعرانی چون اسماعیل صبری و ولی‌الدین یکَن، برجسته‌ترین آنها عبارتند از: احمد شوقی[۱]، حافظ ابراهیم[۲]، در مصر و جمیل صدقی الزهاوی[۳] و معروف رصافی[۴] و مهدی جواهری[۵] در عراق. وقتی ما این گروه را کلاسیکهای جدید یا

---

۱) احمد شوقی (۱۸۶۸-۱۹۳۲) شاعر بزرگ قرون اخیر مصر. نژادش ترکیبی از عرب و ترک و ایرانی (کرد) و یونانی بود. فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ حقوق قاهره. یک چند در فرانسه بود و چندی هم در اسپانیا به تبعید به سر برد. در اسپانیا شعرهای بسیاری، با تأثر از بقایای تمدن اسلامی در آن دیار سروده است. وی در ادب عرب عنوان امیر الشعراء دارد. با این که از پاسداران سنت کلاسیک در ادب عرب به شمار می‌رود، او را باید پیشوای شعر درامی (نمایشی) در ادب معاصر عرب به حساب آورد.

۲) حافظ ابراهیم (۱۸۷۱-۱۹۳۲) شاعر و سیاستمدار مصری. از یک پدر مصری و یک مادر ترک متولد شد. بینوایان ویکتور هوگو را به عربی ترجمه کرده و دیوانش در سه مجلد به چاپ رسیده است.

۳) جمیل صدقی الزهاوی (۱۸۶۳-۱۹۳۶) شاعر بزرگ عراق در قرون اخیر. وی ایرانی‌نژاد (کرد) بود. هم از خودش و هم از پدرش که مردی با فرهنگ و حاکم شرع بغداد بود مقداری شعر به فارسی باقی است. با این که جمیل جز در حوزهٔ علوم شرعی، آن هم به شیوهٔ سنتی، فرهنگی نیاموخته بود ولی براثر مطالعهٔ ترجمه‌هایی که از آثار مختلف به فارسی و ترکی و عربی خوانده بود فکر آزاد و روحی نوجوی داشت. از ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۹ عضو مجلس سنای عراق بود.

۴) معروف الرصافی (۱۸۷۵-۱۹۴۵) در بغداد، در یک خانوادهٔ متوسط تولد یافت. پدرش ایرانی‌نژاد (کرد) بود. یک چند استاد ادبیات عرب و چندی عضو مجلس مبعوثان استانبول بود. بعد از جنگ اول به عراق آمد و به کار روزنامه‌نویسی و نمایندگی پارلمان پرداخت. او در عراق به عنوان شاعر آزادی شهرت دارد. شعرش سرشار از مسائل اجتماعی و سیاسی است.

۵) محمدمهدی جواهری (متولد ۱۹۰۰) آخرین بازماندهٔ کلاسیکهای بزرگ عرب، شاعر

←

مکتب تقلید می‌خوانیم، باید توجه داشته باشیم که میان این کلاسیکهای جدید و آنچه در شعر اروپایی قرن هجدهم کلاسیکهای جدید خوانده می‌شود تفاوت بسیار است. در حقیقت وضع بارودی و پیروان او اندک شباهتی به موقعیت شاعران سبک کلاسیک جدید اروپایی دارد، زیرا هر دو دارای زمینهٔ اخلاقی و گه‌گاه تعلیمی هستند، اما جهت اختلاف آنها در این است که مکتب بارودی و پیروان او بر بنیادی فلسفی استوار نیست که مثلاً بر اساس نظریه‌ای خاص نقش عقل و تخیل را در شعر بررسی کند و هدف شعر را در طرح کلیات بداند نه در جزئیات. با این همه بارودی و کلاسیکهای جدید عرب، با مشابهان خود در شعر اروپایی در این نکته مشارکت دارند که معتقدند شعر دارای معیارها و قوانین ابدی است یعنی معیارهایی که بر تمام پدیده‌های شعری ــ صرف نظر از شرایط تاریخی ــ منطبق است و این معیارها در حاصل کار شعری گروهی از شاعران گذشته ــ که دوران طلایی ادبیات است ــ تحقق پذیرفته و شکل گرفته است. از این روی وظیفهٔ شاعر جدید این است که حاصل کار آنان را به گونه‌ای خلاق تقلید کند. بنابر همین اصل، همانگونه که شاعران اروپایی معیارها و

← ایرانی تبارِ سوسیالیست و انقلابی عراق که با همهٔ تقیدی که به اسلوب کلاسیک دارد، در سراسر کشورهای عربی به عنوان شاعر بی‌همتا و گویندهٔ توانای روزگار ما مورد قبول است. حتی تندروترین نوپردازان عرب او را به عنوان یگانه بازماندهٔ موفق اسلوب کلاسیک قبول دارند. وی در نجف متولد شده و در بغداد اقامت داشت. به مناسبت افکار تند انقلابیش، همیشه در تبعید و زندان به سر برده و بعد از سالها که در پراگ آواره بود، در ۱۹۶۹ حکومت عراق او را به وطن دعوت کرد و امکانات مالی خوبی برای زندگیش فراهم کرد. دیوانش بارها به چاپ رسیده و طرفداران بسیار دارد، کتابهایی در نقد و تحلیل آثار او نوشته‌اند از جمله رجوع کنید به محمدمهدی الجواهری، دراسات نقدیه (چاپ بغداد، ۱۹۶۹) که به وسیلهٔ چند تن از شاعران و ادیبان معاصر تهیه شده است.

نمونه‌های برجستهٔ کار را از یونان و روم می‌گرفتند، شاعران عرب هم به‌میراث قدیمی خود، به‌خصوص شاعران عصر عباسی[1]، روی آوردند و قصیدهٔ عربی با قیافهٔ واحد و بحر واحد ـ این بنیاد برافراشته‌ای که موسیقی نقش بزرگی در تأثیربخشی و حالت القایی آن دارد ـ نمونهٔ اعلی و سرمشق شاعران شد. و می‌بینیم که بارودی و پیروان او، به جای بازی توخالی و پوچ با کلمات که شاعران دورهٔ انحطاط فریفتهٔ آن بودند، می‌کوشند که کلمات را به جای خود بنشانند و دلالت عبارات را هر چه صریح‌تر کنند؛ همان کاری که قدما در شعرشان کرده‌اند. همچنین، ایشان کوشیدند تا زبان شعرشان را شسته رفته‌تر کنند. بسیاری از واژه‌های قدیمی را از نو احیا کردند. این کوشش در راه جزالت الفاظ و حسن تعبیر، ایشان را در حدی قرار داد که هنرشان، در بسیاری از موارد، فقط نوعی صنعت و سخنوری جلوه می‌کند.

توجهی که به شکل داشتند، در موقعیت اخلاقی ایشان نقشی نداشت، و در اکثر موارد شعرشان، شعر تعلیمی خشکی به نظر می‌رسد. شعر ایشان، روی هم رفته، شعر به معنی عام آن است که گوینده‌اش همیشه آگاهانه وجود مجموعه‌ای از مخاطبان را پیش چشم دارد و بسیار اندک است مواردی که شاعر به تنهایی با خویش سخن بگوید و به دشواری می‌توان آن رهایی در فضای اثیری تخیل را

---

۱) منظور دورهٔ درخشان ادب عرب در قرن سوم و چهارم هجری است (عصر عباسی اول) که شعر عرب از نظر سلامت زبان و تازگیهای فکری، در اوج است و در دورهٔ تجدد قرن اخیر، شاعران می‌کوشیدند همان اسالیب عصر عباسی را که از هر جهت مَثَلِ اعلی و نمونهٔ برجستهٔ زبان و فکر و اسلوب بود تکرار و تقلید کنند؛ شبیه کاری که در عصر قاجار گویندگان دورهٔ به اصطلاح «بازگشت و نهضت» انجام دادند که تمام خوبیها را در شعر گویندگان قرن چهارم و پنجم جستجو می‌کردند و در غزل نیز سعدی و حافظ مورد تقلیدشان بود.

ـ که بعدها در آثار رمانتیکها می توان دید ـ در شعر ایشان مشاهده کرد.

کوشش نسل دوم مکتب تقلید بیشتر متوجه موضوعات و قضایای عمومی است و از همین لحاظ می توان گفت که این دسته توانسته‌اند موضوع دیگری بر موضوعات شعری کلاسیک ـ که شامل مدح و مرثیه و ... بود ـ بیفزایند و آن عبارتست از: شعر سیاسی و شعر اجتماعی. هر چند شعر اجتماعی چیزی نیست که منحصراً در آثار این دسته بتوان دید، چرا که بزرگترین شاعران متجدد نیز ـ با همهٔ اختلاف سبک و دیدگاه ـ چنین کوششی را دارند. در مصر، مثلاً، شوقی و حافظ ابراهیم شعرهای بسیاری در دفاع از خلافت عثمانی سروده‌اند، با این که در عراق ـ که عثمانیان بر آنجا حکومت داشتند و مردمش ظلم عبدالحمید ثانی را می‌چشیدند ـ زهاوی و رصافی به شدت به خلیفه و اعوان او حمله کرده‌اند. بهترین نمونه‌هایی که از شعر سیاسی در این اسلوب به وجود آمد، شعرهایی است که ولی‌الدین یَکَن[1] در مصر سروده و در برابر ظلم خلیفه طغیان کرده است. همچنین ظهور جنبش ملی و دگرگونیهای آن منجر به ظهور نمونه‌های فراوانی از شعر میهنی شد، به ویژه در مصر. شاعران بر اشغالِ بریتانیا حمله کردند و جنبشهای آزادیبخش محلی را ستودند.

موضوعات اجتماعی هم در آثار مکتب تقلید کمتر از موضوعات سیاسی نبود. مثلاً موضوع عقب‌ماندگی مشرق و کشورهای عربی و

---

۱) ولی‌الدین یکن (۱۸۷۳-۱۹۲۱) وی در یک خانوادهٔ مشهور ترک در استانبول متولد شد و در قاهره پرورش یافت. در قاهره و استانبول مصدر بسیاری از کارهای حکومتی و سیاسی بود. چندی در تبعید بود، تا در ۱۹۰۸ به مصر بازگشت. وی در نشر بسیاری از مطبوعات همکاری و همراهی داشت.

ایستایی آنها در برابر پویایی غرب، از موضوعاتی بود که میان ایشان رواج داشت. همچنین قصاید بسیاری در باب دردهایی که مصلحان اجتماعی عرب تشخیص داده بودند و نیز در باب علاج آنها سرودِند و بدینگونه در باب آزادی زن، فقر، جهل، بیسوادی و فحشاء آثار بسیاری به وجود آوردند. بعضی از ایشان، مانند زهاوی و رصافی، شکل داستانی را به کار گرفتند و حکایات کوتاه بسیاری منظوم کردند که هدف آن حکایات، اصلاح و انتقاد مستقیم بود و به شیوهٔ تقریری موعظه و پند یا در قالب درسی بسیار ساده بود در زمینهٔ یک مسألهٔ اخلاقی و یا اجتماعی.

پیشروان رمانتیسم

هنوز قرن نوزدهم تازه به پایان رسیده بود که نوع تازه‌ای از شعر به ظهور پیوست؛ نوعی که از لحاظ شکل و مضمون و از لحاظ اسلوب دارای تعارضها و تضادهایی بود: از یکسوی دارای اسلوب کلاسیک و سنتی و از سوی دیگر دارای عواطف و انفعالات رمانتیک جدید. این نوع شعر، در حقیقت، انعکاس جنبش فکری عامی بود که این تغییر و تجدد را در میدان ادبیات به وجود آورد و دنباله‌رو ادبیات اروپایی بود. بهترین نمونهٔ این شیوهٔ تازه در شعر، همان است که در آثار خلیل مطران[1] ــ که از ادبیات فرانسه آگاهی داشته ــ دیده می‌شود. مطران در

---

۱) خلیل مطران (۱۸۷۲-۱۹۴۹) در بعلبک متولد شد و بعد به بیروت رفت و در یک دیرِ کاتولیکی به آموزش زبان فرانسه و ادب عرب پرداخت. در ۱۹۰۰ به فرانسه رفت و در ۱۹۰۲ به مصر سفر کرد و همانجا مقیم شد. وی در حوزهٔ روزنامه‌نگاری، علوم اقتصادی، و ادب کارهای چشمگیری داشته است. دیوانش در چهار مجلد به چاپ رسیده. وی از پیشروان تجدد رمانتیسم در ادب عرب است.

مقدمهٔ کوتاهی که بر جلد اول دیوان خود نوشته و نیز در خلال اشعارش، عده‌ای مفاهیم و موقعیتهای تازه را وارد کرد که در دورهٔ بعد میان شاعران متجدد به گونهٔ اصول مسلم و تردیدناپذیر درآمد. شاید مهمترین این مفاهیم دو نکته باشد: یکی وحدت شکل شعری و دیگری تقدم معنی یا مضمون بر واژه‌ها و شکل. تا روزگار مطران مفهوم قصیده، عموماً یا دست کم آنچه به نظر ناقدان می‌رسید، این بود که قصیده زنجیره‌ای است از ابیات که پیوندی نه چندان محکم با یکدیگر دارند. شاید سرچشمهٔ این موضوع ضرورت تقید به یک قافیه در یک قصیده بود. مطران وحدت را در ساختمان قصیده مورد نظر قرار داد و از سوی دیگر به کلمات مجال آن را نداد که شاعر را فریب دهند و از مقصود دور کنند. در شعر او سهم عمده‌ای از «غنایی سرایی» دیده می‌شود. همان حالتی را که رمانتیکهای اروپا در برابر طبیعت داشتند او نیز دارد. شاعر غرق در طبیعت است و متأثر از طبیعت و عواطف خود را در طبیعت منعکس می‌کند. همچنین در شعر او نوعی از ذهنیت حاد و عواطف فردی دیده می‌شود که این خصوصیات از خلال شعرهای داستانی او نیز آشکار است. علاوه بر اینها، مقداری آزادی شکلی در شعر او دیده می‌شود از قبیل به کار گرفتنِ شکلهایی که دارای یک قافیه نیست. با این که از نظر نوع عواطف و موضوعات شعری از رمانتیسم روشن و آشکاری برخوردار است، ولی به علت طرز به کار گرفتن زبان عربی ـ به شیوه‌ای که اصالت آن قابل انکار نیست ـ از صبغهٔ تقلید از قدما خالی نیست.

مطران با شدت هر چه تمامتر حریص بر زبان خویش است. در به کار گرفتن لغات عربی قدیم تردیدی ندارد. همواره در خویش است و

بر عواطف خود چیره، چندان که خواننده تصور می‌کند این شاعر انفجار عاطفی لازم را برای رسیدن به مرز یک رمانتیسم محض ندارد.

این تعارض میان شکل قدیم و مضمون تازه، در آثار شعری بعضی از معاصران مطران از قبیل: مازنی[۱] و عبدالرحمان شُکری[۲] و عَقّاد[۳] نیز دیده می‌شود. اینان شدیداً تحت تأثیر مطالعات خود در شعر انگلیسی و نقد انگلیسی هستند، به خصوص آنچه مربوط به دیدگاه‌های رمانتیکهاست. این گروه شاعران ـ که بعدها به عنوان مکتب «دیوان» شهرت یافتند ـ شعر شوقی و حافظ ابراهیم را به یکسوی نهادند، همانگونه که شعر کلاسیکهای جدید را. شاید مهمترین عامل، آگاهی از نمونه‌های شعر انگلیسی بود که اینان حاصل کردند و دیدند که این گونه شعر با آنچه در آثار کلاسیکهای جدید دیده می‌شود، تفاوت آشکاری دارد. جهت اصلی موقعیت این گروه همان مسألهٔ وحدت شکل در شعر بود که مطران نیز مورد توجه قرار داده بود. اینان علاوه بر اعتقاد به وحدت معنوی در شعر، همگی

---

۱) ابراهیم عبدالقادر مازنی (۱۸۹۰-۱۹۴۹) متولد قاهره و فارغ‌التحصیل دانشسرای عالی قاهره. در آغاز دبیر بود و سپس به روزنامه‌نویسی روی آورد. بعدها مازنی شعر را رها کرد و به نثر پرداخت و در نثر اسلوبی خاص خود به وجود آورد.

۲) عبدالرحمان شکری (۱۸۸۶-۱۹۵۸) در پرت سعید متولد شد و در اسکندریه به تحصیل ابتدایی و متوسطه پرداخت. بعد به انگلستان رفت تا در حوزهٔ تاریخ و زبان انگلیسی به مطالعه و تحصیل بپردازد. پس از بازگشت در وزارت فرهنگ به کار پرداخت. وی علاوه بر دیوان شعر، کارهایی در زمینهٔ نقد ادبی و مسائل اجتماعی دارد.

۳) عباس محمود العقاد (۱۸۸۹-۱۹۶۴) در آسوان متولد شد. بیشتر به روزنامه‌نویسی و نقد پرداخت. وی مردی بافرهنگ و پرکار بود و در زمینه‌های مختلف سیاست و ادب و فلسفه و دین کارهای چشمگیری دارد که بعضی از آنها به فارسی نیز ترجمه شده است. وی نقدهای تندی بر کلاسیک‌های معاصر خود، از قبیل شوقی، دارد که در حرکت شعر جدید بی‌تأثیر نبود.

بر سر یک مسألهٔ بسیار مهم و جدی نیز توافق داشتند که عبارت بود از ایمان به این که شعر باید تعبیر از یک حالت مهم در «وجود» یا یک فلسفهٔ شخصی باشد و معتقد بودند که شاعر نباید موهبت ذاتی شعر را به مدح فرمانروایان یا به مناسبات بی‌ارزش عام بکشاند. در درجهٔ نخست به وحدت معنوی شعر اهمیت می دادند و به مسألهٔ عواطف و انفعالات در شعر نیز نظر داشتند. شعری که اینان مدعی آن بودند قبل از هر چیز شعری بود درون‌گرا و شخصی. این مسأله تا حدی از آنجا سرچشمه گرفته بود که اینان آنچه از شعر انگلیسی خوانده بودند، نمونه‌های غنایی و شخصی بود و نیز ناقدان انگلیسی‌یی که اینان از ایشان رهنمونی گرفته بودند ـ امثال کالریج[1] و هزلیت[2] ـ ناقدان رمانتیک بودند که برای عاطفه در شعر اهمیت بسیار قائل بودند. اصراری که اینان برای ایجاد شعر محلی، شعری ذاتاً مصری، داشتند خود مرتبط با همین مسألهٔ ایمان به شعر شخصی بود یعنی شعری که حاصل تجربهٔ شخصی و مستقیم باشد، نه حاصل تقلیدی مبتذل. بنابراین طبیعت و تجربهٔ شخصی و حسی است که سرچشمهٔ الهام است نه کتابها. ازین روی بهترین آثار این شاعران دارای صبغه‌ای ذهنی است که عبارتست از تصویر احساسات شاعر در برابر دیگران یا در برابر طبیعت یا در برابر موقعیت انسان در هستی و بیشتر شامل شعرهایی اعترافی و درون شناسانه است؛ شعرهایی که حالات عاطفی خاصی را وصف می‌کند و اغلب رنگی از اندوه و شوربختی در آن دیده می‌شود. اینان همگی احساس می‌کنند در دوره‌ای

---

۱) Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴) شاعر و ادیب و منتقد انگلیسی.

۲) هزلیت، ویلیام Hazlitt (۱۷۷۸-۱۸۳۰) نویسنده و منتقد انگلیسی.

می‌زیند که تمدن در جامعه از مرحلهٔ کلاسیک به مرحلهٔ جدید در حال انتقال است؛ مرحله‌ای که در آن همهٔ ارزشها در حالتی بحرانی به سر می‌برند و همگی خود را موظف می‌دانستند این بیماری را ــ که در نتیجهٔ این انتقال فرهنگی عام روزگار به وجود آمده ــ تصویر کنند. با این که اینان گامهای بلندی در راه ساده کردن زبان شعر برداشتند، باز هم کلمات و موسیقی شعر ایشان و روح و سایهٔ لغوی آن، ما را به یاد شاعران عصر عباسی می‌اندازد؛ شاعرانی که در این دسته تأثیر بسیار داشتند. از این روی، حرص ایشان بر روح زبان به همانگونه است که در شعر قدیم. موقعیت محافظه کار ایشان در مسألهٔ شکل شعر نیز ایشان را از رمانتیکها (به خصوص شاخه‌ای که به مهجر[1] امریکا پیوند دارد) جدا می‌کند و ایشان را در مرزی میان رمانتیکها و کلاسیکها قرار می‌دهد؛ درست مانند مطران. هر چند زبان ایشان زبان تقریری محض نیست، با این همه به آن حد از غنایی سرایی و قدرت القاء نرسیده است که در شعر رمانتیکها بعداً دیده می‌شود.

---

۱) اصطلاح «مَهْجَر» بر شاخه‌ای از ادبیات جدید عرب اطلاق می‌شود که حاصل کار عده‌ای از مهاجران عرب (بیشتر از سوریه و لبنان) به امریکای جنوبی و امریکای شمالی است. اینان پس از مهاجرت به امریکا و استقرار در آن سرزمین آثاری به وجود آوردند که از دو سوی قابل ملاحظه است: نخست از باب تأثری که از ادبیات اروپایی و امریکایی دارد و دیگر از باب زمینه‌های تازهٔ عاطفی و تصویری که حاصل زندگی در محیط تازه است. از شاعران «مَهْجَر» در شاخهٔ مَهْجَر امریکای شمالی می‌توان رشید ایوب (۱۸۷۲-۱۹۴۱)، نسیب عُرَیْضَه (۱۸۸۷-۱۹۴۶)، میخائیل نُعَیْمَه (متولد ۱۸۸۹)، ایلیا ابوماضی (۱۸۸۹-۱۹۵۷) و نویسندهٔ معروف جبران خلیل جبران را نام برد و از شاخهٔ امریکای جنوبی، رشید سلیم خوری (متولد ۱۸۸۷)، الیاس فرحات (متولد ۱۸۹۳) و جورج صیدح (متولد ۱۸۹۳) را. ادبیات مهجر با همهٔ رنگ و بوی رمانتیک و احساساتی که داشت، فضای تازه‌ای بود در شعر و نثر عرب که توانست بنیاد کلاسیسیسم هزار و چهارصد سالهٔ شعر عرب را دگرگون کند.

رمانتیک‌ها

مازنی و عقّاد، تغییراتی در ذوق ادبی رایج روزگارشان ایجاد کردند و این تغییر بیش از آن‌که از راه شعر ایشان باشد، از راه نوشته‌های انتقادی ایشان حاصل شد. هجومی که این دو در بیست ـ سی سال آغاز قرن بیستم بر شوقی و کلاسیکهای جدید آوردند، اکثریت روشنفکران را برای شنیدن صداهایی غیر از صدای کلاسیک‌ها تشجیع کرد. همین نقشی که مازنی و عقاد در مصر داشتند، دیگر دعوتگران تجدد ـ که تندروتر و انقلابی‌تر بودند ـ مثل جبران[1] و نعیمه[2] در لبنان و مهجر داشتند. اگر آن نزاعهای ادبی و نشر کتابهای انتقادی تند نبود، انتشار رمانتیسم، آنگونه که در شعر جدید دیده می‌شود، بسیار دشوار بود.

دورهٔ رمانتیسم، در بهترین جلوه‌اش، همان است که در فاصلهٔ جنگ بین‌المللی اول و دوم دیده می‌شود. از خصایص رمانتیسم این است که تعارض میان شکل و محتوی از میان رفته یا تقریباً چنین می‌نماید. دیگر این که نمونهٔ عالی شعر، غنایی سرایی است و

---

۱) جبران خلیل جبران (۱۸۸۳-۱۹۳۱)، شاعر و نویسندهٔ رمانتیک و بسیار معروف عرب که به خاطر بعضی از آثارش مانند پیامبر، شهرت جهانی یافته و بعضی از آثارش به فارسی نیز ترجمه شده است. جبران بعضی آثار خود را اصولاً به زبان انگلیسی نوشته است و بعد به عربی ترجمه شده است. روح انسانی و صوفی مشرب او لطف خاصی به آثار وی بخشیده است.

۲) میخائیل نُعَیْمَه (متولد ۱۸۸۹) در لبنان متولد شد و تحصیلات اصلی او به زبان روسی و در روسیه بود، و چندان بر این زبان تسلط داشت که بدین زبان شعر می‌سرود. در ۱۹۱۲ به امریکا مهاجرت کرد و از دانشگاه واشنگتن در رشتهٔ حقوق فارغ‌التحصیل شد. درجنگ جهانی اول جزء ارتش امریکا بود و او را به جبههٔ فرانسه فرستادند. بعد از جنگ، چندی در دانشگاه رین در فرانسه به مطالعهٔ ادبیات و تاریخ فرانسه پرداخت. کارهای او در زمینه‌های داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، شعر، زندگینامه‌نویسی و نقد ادبی شهرت دارد. جنبهٔ نویسندگی او بر شاعریش غلبه دارد.

فرمانروایی عواطف و احساسات شخصی، و این احساسات شبیه است به آنچه در شعر رمانتیک اروپایی دیده می‌شود. اندوه است و شوق مبهم و تمایل به معصومیت دوران کودکی و آرزوهای دست نایافتنی و عواطف متافیزیکی و حیرت و رازها و بسیار چیزهای ناشناخته، خواه در ذات و درون شاعر و خواه در مظاهر پیچیدهٔ طبیعت. این وضع و این گرایشهای عاطفی، بعضی مستقیم و بعضی غیرمستقیم، تأثیرپذیری از شعر رمانتیک اروپاست و از جهاتی نیز نتیجهٔ موقعیتی است که اعراب از لحاظ فرهنگی و سیاسی، خود را در آن احساس می‌کردند، به‌خصوص در مناطقی که به سرعت داشت خصوصیت سنّتی و کلاسیک خود را از دست می‌داد. بی‌هیچ تردید، تشخیص این که چه قسمتهایی نتیجهٔ تقلید و تأثر ادبی است و چه قسمتهایی حاصل وضع عمومی فرهنگ و تمدن، بسیار دشوار است. هر چه هست، پدیده‌ای که قابل توجه است و تردیدی در زمینهٔ مدنی و اجتماعی آن نیست، این است که این شیوهٔ جدید شعری به سرعتی بسیار در تمام مناطق جهان عرب انتشار یافت.

جنبش رمانتیسم در شعر جدید عرب پیروان بسیار داشت، به حدی که اگر کسی بخواهد به درستی نمایندگان این جنبش را انتخاب کند به دشواری می‌تواند از انحراف برکنار ماند. اما در هر بحثی از این جنبش، هرگونه که باشد، ناچار باید از دکتر ابوشادی[1] مدیر مجلهٔ

---

۱) احمد زکی ابوشادی (۱۸۹۲-۱۹۵۵) در قاهره متولد شد. برای تحصیل پزشکی به انگلیس رفت و در آنجا به ادبیات انگلیسی پرداخت و پس از بازگشت، علاوه بر شغل طبابت، به کار روزنامه‌نویسی و مجلات روی آورد. وی از پیشروان رمانتیسم در شعر مصر به شمار می‌رود.

آپولو[۱] در قاهره یاد شود. مجلهٔ آپولو مجله‌ای بود که خدمتی بزرگ به شعر جدید عرب را تعهد کرد. همچنین از دکتر ناجی[۲] دوست ابوشادی و علی محمود طه[۳] از شاعران مصر، و ابوشبکه[۴] در لبنان و از ابوریشه[۵] در سوریه و شابی[۶] در تونس و تیجانی[۷] در سودان نیز باید

---

۱) مهمترین مجلهٔ احمد زکی ابوشادی، مجلهٔ آپولو بود که از سال ۱۹۳۲ شروع به کار کرد.

۲) ابراهیم ناجی (۱۸۹۸-۱۹۵۳) متولد قاهره. او نیز مانند دوستش ابوشادی پزشک بود و از اعضای مجله و جمعیت آپولو. بر زبانهای فرانسه و انگلیسی تسلط داشت و از رمانتیکهای هر دو زبان متأثر بود. گلهای شر اثر بودلر را به عربی ترجمه کرد.

۳) علی محمود طه (۱۹۰۲-۱۹۴۹) متولد منصوره، در مصر. مهندس بود و به کارهای مهندسی می‌پرداخت. بعدها در پارلمان مصر شغلی مهم داشت. در ۱۹۳۴ که مجموعهٔ شعر ملاح گمشده را منتشر کرد، به عنوان یکی از بهترین رمانتیک‌های شعر عرب مورد توجه قرار گرفت. او نیز از همکاران ابوشادی و اعضای جمعیت و مجلهٔ آپولو بود.

۴) ابوشبکه، الیاس (۱۹۰۳-۱۹۴۷) در نیویورک متولد شد و در لبنان تعلیم و پرورش یافت. وی در ادبیات فرانسه صاحب نظر بود و از عاشقان آلفرد دوموسه. بسیاری از آثار مولیر و ولتر و برناردن دوسن‌پیر و لامارتین را به عربی ترجمه کرد. مجموعهٔ شعر او تحت عنوان افعی‌های بهشت، او را به عنوان شاعر ملعون شهرت بسیار داد. یکی از مهمترین رمانتیکهای شعر جدید عرب است.

۵) ابوریشه، عمر (متولد ۱۹۱۰) در حلب سوریه متولد شد و در دانشگاه امریکایی بیروت به تحصیل پرداخت. وی بیشتر متأثر از رمانتیکهای انگلیسی است. یک چند به کتابداری و شغل کتابخانه پرداخت و مدتی وابستهٔ فرهنگی سوریه در جامعهٔ عرب بود و یک چند سفیر سوریه در برزیل و هند.

۶) ابوالقاسم الشابی (۱۹۰۹-۱۹۳۴) شاعر رمانتیک و بسیار معروف تونس که با همهٔ عمر کوتاهش، از حسن قبول و شهرت فراوانی برخوردار است. بیشتر فرهنگ او فرهنگ اسلامی بود و تحصیلاتش در رشتهٔ حقوق. با این که هیچ زبان خارجی‌یی نمی‌دانست از رهگذر آثار و مقالات شاعران مهجر، تأثیر ایشان را پذیرفت و در میان گویندگان مکتب رمانتیک از شهرت و توفیق بسیاری برخوردار شد. بیشتر شعرهای او در مجلهٔ آپولو انتشار یافت.

۷) یوسف بشیر تیجانی (۱۹۱۲-۱۹۳۷) متولد ام درمان سودان. خانوادهٔ او از صوفیان تیجانی سودان بودند و او فرهنگ دینی را به همان شیوهٔ کهن آموخت، ولی بر اثر مطالعهٔ آثار شاعران مصری و ادبای مهجر روح مبارزه با فرهنگ کهنه در او به وجود آمد. او نیز مانند شابی، در جوانی، به بیماری سل درگذشت و به همین مناسبت «شابی سودانی» خوانده می‌شود. تجربه‌های صوفیانه، در شعر رمانتیک او جلوه‌های درخشانی یافته‌اند.

یاد کرد. چنانکه باید از نعیمه و ابوماضی و عریضه[1] و بسیاری دیگر در مهجر امریکا یاد کرد. اما در عراق شعر رمانتیک بسیار دیر وارد شد و عمر درازی هم نکرد و می‌توان گفت که در دههٔ چهارم قرن بیستم در آثار شاعرانی مانند نازک الملائکه و سیّاب (در آثار نخستین او) به ظهور پیوست و هنوز دههٔ پنجم به پایان نرسیده بود که علائم تنگی میدان رمانتیسم در عراق آشکار شد.

نقشی که شاعران مهجر در انتشار گرایشهای رمانتیک داشتند براستی بسیار قابل ملاحظه و مهم است. تأثیر ایشان در معاصران ایشان بسیار عمیق و گسترده بود. شاعران مهجر، هم از نظر فرهنگی و هم ازلحاظ تاریخی، در حقیقت، امتداد شعر لبنان بودند. این افراد که بعضی در پی زندگی و رزق و جمعی در پی آزادی به امریکا مهاجرت کرده بودند، همگی مسیحی بودند و در مدارس تبشیری[2] تربیت شده بودند و علیه اوضاع فرسودهٔ کلاسیک شورش کردند. هنگامی که به آمریکا مهاجرت کردند، در آنجا مجالی برای تجدد و ابتکار و تجربه یافتند؛ مجالی بیش از آنچه هموطنان ایشان در مصر داشتند و بدینگونه در برابر فرهنگ کلاسیک عرب مقاومت کردند، چیزی که از تندروی و انقلابی بودن ایشان حکایت می‌کند.

در آمریکای شمالی، بعضی از ایشان تحت تأثیر رمانتیسم متأخر

۱) نسیب عریضه (۱۸۸۷-۱۹۴۶) متولد حمص سوریه در یک مدرسهٔ ابتدایی روسی شروع به تحصیل کرد و بعد در ناصره به موسسهٔ معلمین روسی رفت و در آنجا با میخائیل نعیمه آشنا شد. در ۱۹۰۵ به امریکا مهاجرت کرد. در آنجا به تجارت پرداخت و توفیقی نیافت، چاپخانه و مجله‌ای نیز تأسیس کرد که تعطیل شد و سرانجام روزنامه‌نویس شد.

۲) مدارس تبشیری، مدارسی است که توسط روحانیون مسیحی اداره می‌شود و بیشتر براساس تبلیغات دینی فعالیت دارد.

ادبیات آمریکایی ـ رمانتیسم امرسون[1] و لانفگلو[2] و والت ویتمن[3] ـ قرارگرفتند و به همین مناسبت در برابر سنتهای شعر عرب نسبت به آنها که به آمریکای جنوبی مهاجرت کرده بودند، تندروتر و انقلابی‌تر بودند. با این همه، نکاتی هست که تمام شاعران مهاجر به امریکا عموماً در آن اشتراک داشتند. همگی آنها نوعی احساس غربت می‌کردند و نپیوستن. در سرزمینهایی زندگی می‌کردند که در آن به زبان ایشان و به زبان فرهنگ ایشان سخن گفته نمی‌شد و از همین جهت احساس می‌کردند که موجودیت فرهنگی آنها در خطر است. از همین رو با یکدیگر انجمن کردند و دسته‌هایی به وجود آوردند و پیوندی برقرارکردند و مجلات ادبی خاص خود را نشر دادند. چیزی که بیشتر در آثار ایشان به چشم می‌خورد، شوق به وطن است که درک غربت در جامعهٔ جدید آن را تندتر می‌کند. این اشتیاق تا حد زیادی هستهٔ اصلی احساسات دیگری است که در شعر ایشان جلوه دارد. مثلاً تمایل به بازگشت به طبیعت و زندگی روستایی و تصویر ایده‌آل از وطن اصلی، و نیز اصرار همگی آنان ـ که گاه ناخودآگاه، جلوه می‌کند ـ بر آن چیزی که روحانیت شرق و مادیگری غرب خوانده می‌شود. و از همین جهت است که ویژگیهای این گونه شعر، از قبیل احساس گوشه‌نشینی و ذهن‌گرایی افراطی، تنها گرایشهای روانی و فکری تعمدی نیست که از بعضی گرایشهای شعر رمانتیک اروپا مایه گرفته باشد، بلکه از حقیقت تاریخ اجتماعی ایشان ـ که وضع آنان در

---

۱) Emerson (۱۸۰۳-۱۸۸۲) شاعر و نویسندهٔ امریکایی.

۲) Longfellow (۱۸۰۷-۱۸۸۲) شاعر امریکایی.

۳) Walt Whitman (۱۸۱۹-۱۸۹۲) شاعر امریکایی.

جامعهٔ بیگانه و تمدن بیگانه است ـ سرچشمه گرفته است.

با اطمینان می‌توان گفت که نسل شاعران رمانتیک عرب، آنها که در فاصلهٔ دو جنگ به مرحلهٔ پختگی و کمال رسیدند، همگی تحت تأثیر شاعران مهجر امریکایی قرار گرفتند، به ویژه شعرای مهجر امریکای شمالی که در آزاد کردن شعر جدید سهم بسزایی دارند. اینان در راه ایجاد مفهوم تازه‌ای برای شعر عرب همکاری کردند؛ مفهومی که بعدی روحی بر ابعاد شعر عرب افزود. این شاعران آن لهجهٔ سنتی خطابی را به یک سوی نهادند و روشی را انتخاب کردند که مرحوم دکتر مندور[1] آن را شعر مَهموس (= درگوشی، زمزمه‌وار) خوانده است. رمانتیکها شعرشان را براساس تجربه‌های ذهنی انسان قرار دادند و براساس موقعیت انسان در برابر طبیعت و در برابر دشواریهای بنیادی انسان و مشکلات هستی. همچنین موضوعات و تصویرهایی از کتاب مقدس را داخل شعر عرب کردند و شعر عرب را بدینگونه تحت تأثیر قرار دادند و دامنه‌اش را گسترش بخشیدند. گذشته از اینها، بیشتر به اوزان کوتاه روی آوردند و به تعدّد قافیه‌ها و آزادی شکلی. البته بسیاری از آرای جالب بعضی از ایشان در جهان عرب انعکاس مهمی نیافت. همچنانکه، کوشش بعضی از ایشان در راه رها کردن میراث قدیم شعر عرب، مورد هجوم گروه بسیاری قرار گرفت و به آنها ایراد گرفتند که زبانشان به حد کافی از سلامت برخوردار نیست. با این همه هیچ محقق با انصافی نمی‌تواند نقش مهمی را که اینان در تکوین احساس ادبی جهان معاصر عرب داشته‌اند، انکار کند.

---

۱) از منتقدان و ادیبان معاصر مصر که در حوزهٔ نقد ادبی آثار بسیاری دارد. (۱۹۰۷-۱۹۶۵)

پیروان واقع‌گرایی اشتراکی و رمزگرایان

جنگ جهانی دوم نقطهٔ تحولی بزرگ بود، نه تنها در شعر عرب، بلکه در ادبیات عرب به طور کلی. همچنان که از نظر زندگی اجتماعی و سیاسی نیز، در شرق عربی، در بسیاری موارد، نقطهٔ تحول بود. حادثهٔ جنگ جهانی از افول رمانتیسم خبر داد زیرا که آغاز این تحول را پس از جنگ بلافاصله در مصر و سپس در عراق می‌توان دید.

در سالهای پس از جنگ، جوانان روشنفکر در مصر توجهشان به فلسفهٔ مارکسیستی جلب شد، و بر میزان آگاهی نویسندگان از رسالت اجتماعی و سیاسی ایشان افزوده گشت. و این خود تعبیری بود از درک نیاز مبرم جامعه به اصلاحات سیاسی؛ زیرا از احزاب سیاسی سخت نومید شده بودند و نسبت به دوران انحطاط و فساد، چه در دربار و چه در زندگی مردم، خشمگین بودند. همچنین نسبت به فقری که بر اثر جنگ در میان مردم بروزکرده بود، سخت ناخرسند بودند. بعضی از ایشان راه حل مشکلات را در کمونیسم یافتند و گروهی اصول عقاید اخوان المسلمین[1] را پذیرفتند. در چنین شرایطی بسیار طبیعی بود که بعضی از شاعران و نویسندگان، رمانتیسم را، به دلیل این که حرکتی است هراسان از واقع و به دلیل

۱) جمعیت سیاسی دینی بسیار مقتدری که در سال ۱۹۲۸ در اسماعیلیهٔ مصر توسط حسن البناء تأسیس شد و در سراسر کشورهای عربی و بسیاری از ممالک اسلامی نفوذ و گسترش یافت. اخوان المسلمون در ۱۹۴۸ به اتهام قتل نخست‌وزیر وقت مصر و توطئه برای قتل فاروق تحت تعقیب قرار گرفتند و سران جمعیت مورد شکنجه و آزار واقع شدند و رهبر جمعیت نیز کشته شد. در ۱۹۵۰ دوباره به فعالیت پرداختند و باز جمعیت در ۱۹۵۴ در حکومت ژنرال نجیب منحل شد. عبدالناصر آخرین رهبران جمعیت را در حکومت خود به زندان افکند و بعضی را اعدام کرد. اخوان المسلمون به لحاظ داشتن نظریات تند و انقلابی در زمینهٔ حکومت در کشورهای اسلامی همواره تحت فشار بودند.

این که ادبیات آن ادبیات برج عاجی، بلکه ادبیات ایام بلوغ است، به شدت مورد هجوم و انتقاد قرار دهند. و بدین گونه شعر شاعران مارکسیست، امثال کمال عبدالحلیم و عبدالرحمان شرقاوی در مصر و سپس شعر البیّاتی و سیّاب (در یکی از مراحل کارش) به وجود آمد.

یکی دیگر از حوادثی که پس از جنگ به وقوع پیوست و سهمی در شکست رمانتیسم داشت، تراژدی فلسطین بود که سبب شد بسیاری از شاعران خجالت زده شوند از این که از جهان انسانها با این همه رنجهای بی‌پایان و سیاستهای فاسد، به عالم جمال و طبیعت و رؤیاها بگریزند. سپس نتایج سیاسی جنگ فلسطین بود؛ همان نتایجی که منتهی به انقلاب ۱۹۵۲ در مصر شد و تأثیرات بزرگی در جهان عرب به وجود آورد از قبیل افزایش آگاهی سیاسی در میان تودهٔ مردم و نیز ایجاد نظام‌های سیاسی و اجتماعی تازه با شعارهای جدید. از آنجا که این نظام‌ها عادتاً به نام تودهٔ مردم بنیاد می‌شد، موضوع تودهٔ مردم جزئی از مسألهٔ «التزام ادبی» شد و به عده‌ای معین از نویسندگان و شاعران مارکسیست هم محدود نماند. واقع‌گرایی اشتراکی، چنان انتشار یافت که هیچ شاعر و نویسنده‌ای را نمی‌توان یافت که بیش و کم از آن متأثر نشده باشد. ما تأثیر آن را در شعر سیّاب و عبدالصبور مشاهده می‌کنیم، همچنانکه در شعر البیاتی و فیتوری و عبدالمعطی حجازی[1] می‌بینیم. حتی آن دسته از شاعران که در

---

۱) احمد عبدالمعطی حجازی (متولد ۱۹۳۵) شاعر مصری. در یکی از روستاهای مصر متولد شد و بعد در قاهره به تحصیل پرداخت. مسألهٔ اصلی شعرش حالت سرگشتگی انسان روستایی در شهر است.

حقیقت رمانتیک هستند، امثال نزار قبّانی و کمال نشأت[۱]، آنان نیز به معانی و موضوعاتی که با واقع‌گرایی اشتراکی پیوند دارد روی‌آور شدند.

شاعران امروز به جای سخن گفتن از طبیعت و گلها و غروب و برکه‌ها، بیشتر تمایل دارند که از زندگی شهری سخن بگویند، و اگر از روستا سخن بگویند، بیشتر به وصف فقر و بدبختی‌یی که در آنجا هست می‌پردازند.

البته باید توجه داشت که توجه به موضوعات سیاسی و اجتماعی در شعر امروز، به معنی این نیست که شاعران معاصر به همان روش کلاسیکها ــ که در آغاز این قرن رواج داشت ــ برگشته‌اند، زیرا شاعر معاصر عرب که همچون یک انسان سیاسی و اجتماعی می‌نویسد، از مرحلهٔ تجربهٔ رمانتیسم گذشته و از آن دور شده است. و به همین مناسبت از صراحت و خطاب مستقیم و تمایل به اسلوب تقریری که در کلاسیکهای جدید بود، می‌پرهیزد و با این که از مسئولیتهای اجتماعی و سیاسی خویش به نیکی آگاه است و رسالت خویش را پیش چشم دارد، در عین حال می‌کوشد که رؤیت شخصی خود و موقعیت فردی خویش را از رهگذر استخدام عناصر درامی و روایی در شعر ثبت کند. بهترین شعرهای معاصر شعرهایی است که پیام فلسفی و اخلاقی یا اجتماعی و سیاسی خود را مستقیماً بیان نمی‌کند، بلکه با کمک گرفتن هنرمندانه از تصاویر شعری این کار را انجام می‌دهد. چه بسیار است مواردی که شاعر

---

۱) کمال نشأت (تولد ۱۹۲۳) شاعر مصری. در اسکندریه متولد شد. دکتر در ادبیات عرب است و استاد یکی از دانشگاههای قاهره. سه مجموعهٔ شعر از او تاکنون انتشار یافته است.

پیوند خود را با تودهٔ خوانندگان از رهگذر اشاره به اسطوره‌های اجتماعی تصویر می‌کند و این کار در شعر معاصر عرب خود یک پدیدهٔ تازه و شگفت است، خواه مارکسیستی باشد و خواه رمزگرایانه. در همین ویژگی است که تفاوتی میان شعر مصر از جهتی و شعر لبنان و سوریه و عراق از جهتی دیگر احساس می‌کنیم: شاعران مصری به استخدام اساطیر عربی که میراث قدیم عرب را شامل است، می‌پردازند، به خصوص در داستانهای هزار و یک شب؛ ولی دیگران به میراث اساطیری عرب بسنده نکرده و در شعر خویش از اساطیر قدیم جهان کمک می‌گیرند.

دیگر از عواملی که منجر به شکست رمانتیسم شد، توجه بعضی از شاعران نسل جدید عرب به شعر انگلیسی بود عموماً و به شعر الیوت[1] خصوصاً. مثلاً در آثار عبدالصبور انعکاسهایی از شعر الیوت هست؛ همچنان که تأثیر الیوت و ادیت سیتول[2] در شعر سیاب آشکار است، چه در ساختمان شعرها و چه در شیوهٔ شاعری. همچنین تأثیر شیوهٔ به کار گرفتن اسطوره‌ها در شعر الیوت به طور واضح در شعر لبنان، به ویژه در شعر خلیل حاوی، دیده می‌شود. حقیقت امر این است که هیچ شاعر انگلیسی‌یی به اندازهٔ الیوت در جهان عرب شهرت نیافته، مگر شکسپیر. طبعاً، همان طعن و طنزی که الیوت نسبت به شاعران رمانتیک انگلیس داشت، و همان انتقادهایی که وی بر اسلوب و موضوعات ایشان وارد می‌کرد، تأثیر

---

۱) T.S. Eliot شاعر و ناقد بزرگ انگلیسی (۱۸۸۸-۱۹۶۵) که تأثیرش بر شعر بسیاری از ممالک غیرانگلیسی زبان نیز محسوس است.

۲) Edith Sitwell (۱۸۸۷-۱۹۶۴) شاعرهٔ انگلیسی که از سمبولیست‌های فرانسه متأثر بود.

بزرگی در وضع شاعران نسل جدید عرب باقی گذاشت. در نتیجه، این شاعران به شدت از آنچه در آثار پیروان رمانتیسم متأخر عرب دیده می‌شد، از قبیل سادگی تصنعی و شاعریت سطحی و آسان و آبکی، کناره گرفتند و بالطبع شیوهٔ دیگری را بر آن ترجیح دادند؛ شیوه‌ای که از نوعی خشکی و بیرحمی خالی نیست و از به کار گرفتن عباراتی از زبان امروز باکی ندارد و بیشتر به استخدام رمز و اشاره می‌پردازد، و اینها همگی خصایصی است که شیوهٔ الیوت بدان ممتاز است.

تأثیر الیوت به طور خاص و شاعران اروپایی عموماً، به گونه‌ای دیگر نیز در شعر معاصر عرب احساس می‌شود و آن آزادی بیش از حد شعر عرب است در شکل و وزن.

اگر از بعضی کوششهای به‌سامان‌نرسیده‌ای که جمعی از طرفداران سوررئالیسم برای احیای شعر منثور در مصر در خلال جنگ دوم جهانی کردند و نیز از بعضی کوششهای امروزی که بعضی از تندروان و افراطیون در سوریه و لبنان دارند، صرف نظر کنیم، انقلاب اصلی در اوزان شعر عرب همان انقلابی است که سیّاب و نازک الملائکه از پیشروان آن اند؛ همان انقلابی که سراسر جهان عرب را فراگرفته و در نتیجهٔ آن شاعر به جای این که سطر یا بیت را ـ که در عروض خلیل بن احمد نظام خاص تفعیلات است ـ اساس وحدت شعر قرار دهد، تفعیله (رکن) را اساس قرار می‌دهد[1]. منتها شاعران به شکستن بیت

---

۱) این مسأله همان چیزی است که نیما در شعر فارسی عرضه داشته است و به طور خلاصه برداشتن قید تساوی کمّی ارکان عروضی در مصراعهای شعر است. شاعران عرب، کاری را که ←

کلاسیک اکتفا نکردند، بلکه قافیهٔ سراسری را نیز به یک سوی نهادند، حتی گاهی از قافیه نیز احساس بی‌نیازی کردند.

طبعاً هدف اصلی این کار ایجاد آزادی هر چه بیشتر برای شاعر بود، تا بتواند وحدت درونی را در شعر خویش تحقق بخشد و بتواند میان شکل و مضمون ازدواج کامل برقرار کند و آنها را به یکدیگر بیامیزد.

این وضع انقلابی در شکل شعر، ویژهٔ طرفداران دیدگاه سیاسی خاصی نیست، بلکه اکثریت شاعران در آن شرکت دارند، هر چند اندیشه‌ها و عقاید سیاسی‌شان متفاوت باشد.

چیزی که قابل ملاحظه است این است که تندروترین شعر انقلابی معاصر عرب شعر پیروان مارکسیسم یا واقع‌گرایی اشتراکی نیست بلکه شعر جماعتی از شعرا است که نامهایشان به وسیلهٔ مجلهٔ لبنانی شعر[۱] به هم پیوند دارد. اینان در جای خود از مخالفان واقع‌گرایی اشتراکی هستند و معتقدند که شعر چیزی نیست بجز تعبیری زبانی که

← نیما قبل از جنگ دوم در حدود ۱۹۳۸ انجام داده بود، در حدود ۱۹۴۷، دهسال بعد از او انجام دادند. خانم نازک الملائکه (که به احتمال قوی قبل از هر کس این کار را کرده) در کتاب قضایا الشعرالمعاصر می‌گوید: «من در ۱۹۴۷ شعری منتشر کردم که نخستین نمونهٔ این کار بود» (ص۲۳، چاپ سوم) و بعد از چند ماه دیوان شعری از بدر شاکر السیاب به نام گلهای پژمرده نشر یافت که یک شعر آزاد در آن به چاپ رسیده بود.

۱) یکی از مهمترین مجلات ادبی لبنان و از پیشروترین و تندروترین نشریات ادبی عرب در باب شعر است. مجله‌ای ماهانه است که موقتاً هر سال چهار شماره منتشر می‌شود. مدیر مسئول آن یوسف الخال از شاعران مکتب رمزگرایی و بیشتر ناشر آثار شعری گویندگان مکتب رمزگرایی (سمبولیسم) است ولی نویسندگانش با همهٔ تندروی از سعهٔ صدر بسیاری برخوردارند و نسبت به تمام شیوه‌ها و مکاتب شعری، حتی کلاسیکهایی از نوع جواهری که در کار خود موفق‌اند، به دیدهٔ احترام می‌نگرند. مجلهٔ شعر انتشارات بسیار خوبی به صورت مجموعه‌های شعری، ترجمه‌های شعری ادبیات معاصر جهان، کتابهای نقد شعر و ... نیز دارد.

حاصل رؤیت شخصی شاعر است و در اصل نوعی کشف ذهنی است. در عرف ایشان هر نوع التزامی ــ که صاحبش را به نوعی بیان مستقیم بکشاند ــ به هنر زبان می‌رساند و طبیعت آن را زشت و تباه می‌کند.

اینان با طرفداران واقع‌گرایی اشتراکی، در مخالفت با رمانتیسم، هم عقیده‌اند و بعضی از ایشان رمانتیسم را نوعی «بیماری» می‌دانند. اما در مسأله‌ای دیگر با هم اختلاف دارند و آن این است که اینان به نوعی از شعر تمایل دارند که از نظر ابهام، گاهی پیچیده‌تر از شعر معاصر اروپاست. همچنین به کار گرفتن زبان نیز در شعر ایشان بسیار انقلابی است، تا آنجا که این تردید همیشه باقی است که آیا آن تغییر ناروا و مسخی که بعضی از ایشان در زبان ایجاد کرده‌اند در حوزهٔ شعر عرب ابدیتی به ایشان می‌تواند ببخشد؟ عنوان «رمزگرایان» بر این دسته از شاعران به قصد تعمیم اطلاق شده است، زیرا ایشان با این که بیشتر متأثر از شعر معاصر فرانسه و فلسفهٔ معاصر اروپا هستند، و بیشتر می‌کوشند از تجربه‌های ظاهراً شبیه تجربه‌های صوفیه و اگزیستانسیالیست‌ها سخن بگویند، اما در حقیقت، موقعیت ایشان همان تطور و سیری است که در شعر رمزی اروپایی وجود دارد. و این نکته در شیوهٔ شاعری ایشان سخت آشکار است که بیشتر متوجه عالم رمزهای شخصی درون هستند و از زبان شعر تلقی ویژه‌ای دارند. از نظر آنان وظیفهٔ شاعر این است که زبان مشترک رایج را در هم شکنند و جهان زبانی و لغوی خود را ــ که در حقیقت همان شعر اوست ــ جایگزین زبان مشترک و رایج کند.

بعضی از میانه‌روان مجلهٔ شعر، امثال یوسف الخال[1] و خلیل حاوی و ادونیس، توانسته‌اند شعرهایی واقعاً ممتاز به وجود آورند؛ شعرهایی که در آن، درک شاعر از هستی چنان است که جهان ویژهٔ شاعر با اجتماعی که وی در آن زندگی می‌کند به هم آمیخته است؛ چندان که رهایی فردیی که شاعر در خلال شعر خویش آن را جستجو می‌کند، در عین حال، رهایی جامعه‌ای است که وی در آن زندگی می‌کند. در این گونه شعرها، که حقاً هدیهٔ بسیار ارزنده‌ای است برای شعر عرب، و گسترشی است در آفاق آن؛ احساس می‌کنیم که تجربهٔ روحی‌یی که شعر را به وجود آورده، و همان جوهر شعر است، در عین حال یک تفسیر سیاسی و حاشیه‌نویسی مدنی و اجتماعی نیز هست.

براستی می‌توان گفت این گونه شعر ــ که در سالهای اخیر به وجود آمده و اغلب شاعران آن از متولدان دههٔ دوم و سوم این قرن هستند ــ هنوز از نظر زمانی چندان عمری بر آن نگذشته است تا بتوان آن را به دقت مورد مطالعه قرار داد و دربارهٔ آن حکم کرد؛ حکمی که حاصل مطالعه‌ای جدی و دور از عقاید شخصی و ذهنیت باشد. با این همه، هیچ کس نمی‌تواند این نکته را انکار کند که امروز در جهان عرب، توجهی اصیل و گسترده نسبت به شعر مشاهده می‌شود و کوششها و تجربه‌های نوآیینی ــ که می‌تواند توجه ناقدان و جویندگان را به خود

---

۱) یوسف الخال (متولد ۱۹۱۷) در طرابلس متولد شد و در رشتهٔ فلسفه از دانشگاه امریکایی بیروت فارغ التحصیل شد. مدتی در نیویورک، به عنوان کارمند عالیرتبهٔ سازمان ملل به کار پرداخت. در ۱۹۵۷ مجلهٔ شعر را بنیاد نهاد. وی گالری‌یی نیز به عنوان «گالری واحد» در بیروت دارد که نمایشگاه هنرهای جدید است. بسیاری از آثار الیوت، سند برگ، رابرت فراست و ازرا پاوند را به عربی ترجمه کرده است.

جلب کند ـ در آن به چشم می‌خورد. من شخصاً هیچ تردیدی ندارم که بعضی ازین کوششها و تجربه‌ها را نسلهای آینده که دوستدار شعر عرب باشند، مطالعه خواهند کرد.[۱]

اکسفورد، سپتامبر ۱۹۶۹

---

۱) در مورد شعر معاصر عرب، تا ۱۹۶۹ و شاید هم ۱۹۶۸، طرحی که نویسنده ارائه داده است بسیار دقیق و جامع به نظر می‌رسد، اما بعد از جنگ ژوئن ۱۹۶۷ شعر عرب تغییراتی کرده که خود موضوع مقاله‌ای جداگانه است. به‌خصوص شاخهٔ شعر فلسطین و ادبیات فلسطینی. ـ مترجم.

ویژگیهای شعر امروز عرب[1]

پروندهٔ شعر عربی در برابر من قرارگرفته و من از خود می‌پرسم: آیا من این حق را دارم که انگشتانم را به سوی این هرم درازکنم که سنگ بنای آن از چشم‌ها تراشیده شده و ملاط آن ازگل سرخ فراهم آمده و سقف آن از رؤیاها ساخته شده است؟

من به عنوان یک شاعر، خود جزئی از این ماجرا ـ که باید دربارهٔ آن نظر بدهم ـ هستم. چگونه در یک زمان هم لباس قاضی و هم لباس متهم را در بر کنم؟ چگونه می‌توانم در ماجرایی که من خود اندکی از آتش و دود آن به شمار می‌روم، داوری کنم؟

آیا من می‌توانم در برابر این موضوع همچون ناظری بیرونی رفتار کنم؟ در برابر موضوعی که با تاروپود من به هم آمیخته مانند رشته‌های گوی پشمی میان دستهای گربهٔ بازیگر.

برون‌گرایی مطلق در ادبیات کار محالی است و برای من ممکن

---

۱) این مقاله ازکتاب الشعر قندیل اخضر نوشتهٔ نزار قبانی (منشورات المکتب التجاری، بیروت، ۱۹۶۴) ترجمه شده است و حواشی از مترجم است.

نیست که ناقد را لولهٔ آزمایشگاه یا عدسی ریزبینی تصور کنم که هیچ‌گونه واکنشی در برابر خطوط و سایه‌ها از خود نشان نمی‌دهد. ما ناگزیریم از این که چیزی را دوست بداریم یا از آن متنفر باشیم. این تابلو را بپذیریم و آن دیگری را نپسندیم و شعری را ستایش کنیم و شعری را نکوهش.

اما در میان راه ایستادن ــ مانند اجزای جدا جدای یک اتومبیل ــ و پشت پردهٔ برون‌گرایی درنگ کردن، این کار در حقیقت به حساب نیاوردن انسانیت و آزادی و اختیار ماست و فرود آوردن انسان است تا حد سنگریزه‌ها و خزه‌ها و من در این بحث پیرامون شعر می‌کوشم که سنگریزه و خزه نباشم. خوش ندارم که لولهٔ آزمایشگاهی باشم که هیچ مزه‌ای نمی‌چشد و بوی هیچ شعری را احساس نمی‌کند. خوش ندارم که جامهٔ اِحرام در برکنم و در این قلمرو کسی باشم که نمی‌خواهد دوست بدارد و نمی‌خواهد دشمنی بورزد.

موضوع گفتار من نبرد میان دو جناح چپ و راست در شعر عرب است و پیداست که برخورد این دو جناح ــ در هر اجتماعی که تندرست و سالم باشد ــ امری ناگزیر است. این تنها جامعهٔ بیمار است که نمی‌خواهد گویچه‌های سرخ و سفید خود را، برای کشف حقیقت، به میدان مبارزه بفرستد.

حال ببینیم در شعر معاصر ما جناح راست کدام است و دست راستی‌ها چه کسانی‌اند؟ جناح راست آن جانب موقر آرامی است که به تقدیس دنیای کهن ایمان دارد و در برابر آن به عبادت می‌پردازد و قربانی و بخور نثار آن می‌کند؛ آن جانبی است که از نظر ذهنی و روانی و میراثی به نمونه‌هایی از سخن و تعبیرات ــ که آنها را در نهایت

زیبایی می‌داند و برای هر روزگاری و هر جایی شایسته ـ پیوستگی دارد، و هرگونه تعدیل و یا دستبردی را در آنها روا نمی‌دارد.

شاعران دست راستی گروهی هستند که اوج کمال ادبی و نهایت هنر را در معلقه[1] و قصیدهٔ عصماء (= طراز اول، شاهکار) می‌بینند و قصیده در نزد ایشان ظرفی تاریخی است که گنجایش هر محتوایی را دارد و جامه‌ای است که بر هر اندامی سازگار است و این خود در نظر آنها امری است مسلم که قابل رد و انکار نیست.

در برابر این کهنه‌گرایان متعصب ـ با آن قصاید سالیانه[2] و هزار بیتی ـ نسل چپ‌گرای قرار دارد با همهٔ جوانی و خامی و تندروی و جنونش. نسلی است که ریه‌اش را برای دم زدن در هوایی تازه و پاکیزه گشوده است و شیفتهٔ موج‌های تازهٔ اندیشه است که از هر سوی بر او می‌وزند و بدو می‌آموزند که شورش کند و گذشته را رها سازد و با ناخن خویش سرنوشتی تازه برای خود حفر کند؛ نسلی است که تاریخ را مطالعه می‌کند اما نمی‌خواهد که مقبرهٔ تاریخ او را در خود فرو برد.

---

۱) مُعَلَّقَه جمع آن مُعَلَّقات، قصایدی منسوب به دورهٔ جاهلی عرب. ادیبان دورهٔ اسلامی معتقدند که اعراب این قصاید را به عنوان شاهکارهای بلاغت و هنر شعر، از دیوارخانهٔ کعبه آویخته بوده‌اند. بعضی تعداد این قصاید را هفت و گروهی ده قصیده دانسته‌اند. گویندگان قصاید هفت‌گانه عبارتند از: امرؤالقیس، طَرَفَةبن العبد، زُهیربن ابی سلمی، لبیدبن ربیعه، عمروبن کلثوم، حارث‌بن حِلِّزه، و عنترةبن شداد. این قصاید، خواه چنانکه معروف است بازماندهٔ دورهٔ جاهلی باشد و خواه، چنانکه تحقیقات طه حسین و بعضی خاورشناسان نشان می‌دهد، برساخته‌های دورهٔ اسلامی، به هر حال نمونه‌های عالی شعر عرب به حساب می‌آمده‌اند و سعی شاعران همواره بر این بوده که خود را به این نمونه‌ها نزدیک کنند.

۲) قصاید سالیانه، منظور حولیات است. یعنی قصایدی که شاعر، مدت یک سال وقت خود را صرف سرودن و تنقیح آنها می‌کرده است از قبیل «حولیات زهیر».

هندسهٔ شعر در زبان عرب

نسل چپ گرای معتقد است که شعر کلاسیک عربی ـ بدانگونه که به ارث به ما رسیده، با آن هدفهای شناخته شده و ابیاتی که به طور مصنوع به یکدیگر پیوسته می‌شود ـ به مانند کاشیکاریها، به نوعی تزیین و نقش نزدیکتر است تا به یک کار ادبی که باید تار و پودش به هم پیوسته باشد، بلکه اسلوب آن شبیه ساختمان قلعه‌های قرون وسطی است؛ با سنگ‌های مرمر و با ستونهای برافراشته‌اش.

اما شعر امروزین بیشتر شباهت به «دکوراسیون» اطاقی کوچک دارد که صندلیها و تابلوها و ظرفها در آن به وضعی قرار گرفته‌اند که نمایشگر ثروت آشکاری نیست، اما نمایندهٔ هماهنگی و گرمی است.

شعرهای کلاسیک نوعی گزارش سریع است که شاعر تمام آنچه را که از ذهنش گذشته: از عشق و زندگی و مرگ و سیاست و حکمت و اخلاق و دین گرد آورده است. تمام اینها را شاعر در خطوطی موازی ـ که هرگز با هم برخورد نخواهند کرد ـ عرضه کرده است.

شعر کلاسیک مجموعه‌ای از سنگهای گرانبهای رنگینی است که بر روی بساطی پراکنده باشند. هرکدام را از هر جا که هست می‌توانی به هر جا که بخواهی ببری و با این همه، آن سنگها همچنان سنگ‌اند و شعر همچنان شعر است.

هندسهٔ شعر کلاسیک هندسهٔ مسطحه است که براساس خطوط افقی و تقابل و تناظر آنها بنیاد شده است، در حالی که شعر اروپایی دارای هندسهٔ فضایی است که بر بُعد سوم استوار شده است. بنابراین، برخلاف شعر عربی، بیت در شعر اروپایی عالمی مستقل و قائم به ذات نیست، بلکه هر بیت یاختهٔ زنده‌ای است که در میان

مجموعه‌ای از یاخته‌ها در یک موجودیت ارگانیک زندگی می‌کند. از این روی حذف یک بیت از شعر اروپایی، در حقیقت، بازداشتن یک یاخته است از وظیفه‌ای که به عهده دارد.

شعر اروپایی به تدریج و از درون رشد و نمو می‌کند تا هنگامی که به آخرین نقطهٔ پیوستگی و یگانگی می‌رسد، بدانگونه که جویباران کوچک همه به دریا می‌ریزند و همانگونه که نغمه‌ها یک یک دست به دست هم می‌دهند تا یک سمفونی عظیم را به وجود آورند.

طرح در شعر عربی

شعر عربی طرح مشخصی ندارد و شاعر عربی صیادی است در رودخانهٔ تصادفات. وی به هنگام وصف شمشیرش ناگهان از لب معشوق یاد می‌آورد و از زین اسب یکباره و به خواری در دامن خلیفه می‌افتد و تا هنگامی که قافیه دارد و این منبر آسوده در اختیار اوست، هر موضوعی برای او موضوع است و او شهسوار هر میدانی است. از حِطِّین[1] به یرموک[2] و از قدس به الجزایر...، تا پایان این فیلم خبری که شاعران دست راستی به ما عرضه می‌کنند، همین ویژگی دیده می‌شود؛ درست مثل فیلم‌های پرهیجان و سطحی که برای عوام نشان می‌دهند و حدود تأثیرش از پوست آنها تجاوز نمی‌کند.

در این نقطه ذاتاً دست راستی بر دست چپی تفوق دارد، یا چنین

---

۱) حِطِّین، دهکده‌ای در فلسطین در مغرب دریاچهٔ طبریه که صلاح‌الدین ایوبی در آنجا بر لشکر صلیبیان پیروز شد و بیت‌المقدس را از آنان باز پس گرفت.

۲) یرموک، منطقه‌ای است در شام و نیز جنگی که در همین مکان میان سپاه اسلام به سرکردگی خالدبن ولید و لشکر امپراطوری بیزانس روی داد و منجر به شکست بیزانس شد. سال ۱۵ هـ./ ۶۳۶ م.

به نظر می‌رسد. فخامت و جزالت و ناپیوستگی واژه‌های زبان و نرمش و انعطاف‌پذیری حروف مایهٔ آن می‌شود که ایشان در تسخیر مخاطب به پیروزی دست یابند، زیرا جامعهٔ ما حس تغنّی را به عنوان یک غریزه به ارث برده است و احساس موسیقایی عامهٔ مردم ما با آن نوع آلات موسیقی که دارای یک سیم‌اند و ادوار شرقی ـ که براساس یک نغمه تنها به صورت دوری استوار است ـ پیوستگی دارد.

اما شاعر امروز عرب این شیوهٔ تخدیر موضعی را مورد استفاده قرار نمی‌دهد. زبان، در حد ذات خود، برای او هدفی نیست بلکه کلیدهایی است برای ورود به جهانی فراختر و کرانه‌هایی دورتر. ارزش واژه‌ها، از نظرگاه او، به میزانی است که بتواند رؤیاها و سایه روشن‌ها و الهام‌ها را در پیرامون او برانگیزد.

بنیاد موسیقی در شعر شاعر امروز ترکیبی است از قطعات آهنگی که فراز و فرود دارد و با هم برخورد می‌کند و از هم جدا می‌شود. گاه نرم است و گاه درشت و زمانی آرام و تأثیرپذیر، و از این حرکت دائمی ذرات شعر، موسیقی داخلی‌ای متولد می‌شود که بیشتر به سمفونی نزدیک است تا به صدای تک تکِ منظم شدهٔ یک ساعت.

جنبش دست چپیها در برابر جنبهٔ شکلی شعر کلاسیک نشان‌دهندهٔ آن نیست که دست چپیها ـ یا دست کم میانه‌روهایشان ـ در الغاء یا حذف این شکل می‌کوشند. ادراک ایشان از تاریخ و احساس زیبایی‌شناسی آنها در مورد طبیعت شعر به طور عام و طبیعت شعر عربی به ویژه، و شرایط و امکانات پیدایش و تکامل آن، ایشان را از چنین اغراق و زیاده‌روی‌ای باز می‌دارد.

آنها بدین نکته ایمان دارند که انسان قالب‌ها را می‌سازد نه این که

قالبها انسان را. از نظر آنان در هنر شکلهای ثابت و ابدی وجود ندارد و برآنند که اندام اندیشه‌های آفریننده و احساسهای بارور ایشان، با این جامه‌های آماده سازگار نیست. هر هنرمندی جامه‌ای را که در آن آسوده است، برمی‌گزینند. انسان چپ‌گرا روا نمی‌دارد که اندیشه‌های خود را در قوالب پیش ساختهٔ آهکی قرار دهد.

او می‌داند که علم بیان و بدیع و صنعت طباق و تضاد و جناس و آنچه بدان پیوسته از قبیل مینیاتورکاریهای لغوی، چیزی نیست جز قالبی محدود همانند کفشهای چینی که قرنها اندیشهٔ عرب را از بالیدن و جنبش بازداشته است.

تراژدی قافیه

نسل چپ‌گرا معتقد نیست که جامه‌های راحت و گشادهٔ شعر گذشته‌مان را رها کنیم، چرا که می‌داند بیرون آمدن از آن جامه‌های دیرینه، در حقیقت، نوعی عریانی ادبی است. اما در پی تعدیل این جامه است تا به شکلی درآید که عملی و آسوده و هماهنگ با این روزگار باشد.

من در اینجا واژهٔ «آسوده» را به کار می‌برم زیرا برای مقصود من مناسب‌تر است، چرا که هیچ شاعر عربی ـ هر چند توانا باشد ـ نمی‌تواند مدعی شود که تمام قوافی او آسوده و بی‌رنج آمده‌اند و یا مدعی شود وی همواره از بهترین امکانات برخوردار است، زیرا که قافیه (به رغم تمام انگیزندگی و تأثیری که دارد) نقطهٔ پایانی است که خیال شاعر در برابر آن درمانده می‌شود و درنگ می‌کند. مثل چراغ خطر سرخی است که به شاعر می‌گوید: «ایست!» و در حالی که شاعر

در اوج سرشاری و لبریزی احساس خویشتن است، مایهٔ قطع شدن نفسهای او می‌شود و آب سرد بر آتش شعله‌ور او می‌ریزد. او را ناگزیر می‌کند که ازگام دیگر آغاز کند، وگام دیگر ـ از زبان و صدمه‌اش که بگذریم ـ معنایش دخول در مرحلهٔ بیداری و هشیاری است، یعنی مرحلهٔ نثر؛ و با تکرار شدن این ضربه‌ها ابیات قصیده عوالمی می‌شود دور از هم و اشکوب‌هایی جدا از یکدیگر در ساختمانی برافراشته.

این روش در ساختمان شعر عربی مایهٔ آن شده است که شعر عرب شعر تک بیت باشد. تک بیتهایی که هر کدام را به عنوان یک ضرب‌المثل یا سخن حکیمانه در گفتار روزانهٔ خود به کار می‌بریم و آنها را با آب زر می‌نویسیم و بر دیوار خانه‌هامان می‌آویزیم. و شاه‌بیت و بیت‌القصیده ـ چنانکه شناخته‌ایم ـ تنها همان بیتی است که شاعر در لحظهٔ سرشاری و آزادی احساس خویش سروده است یعنی پیش از آن که با هرگونه مانع مصنوعی برخورد کند.

شاید شرایط و امکانات شاعر قدیم عرب و نوع زندگی غیر ثابت او باعث شده باشد که وی هنرش را درگنجینهٔ زبان خویش قرار دهد و به ایجاز روی آورد و همه چیز را در شعرش متمرکز کند و تمام فلسفه و عواطف و جهان‌بینی خود را در بیتی فشرده ـ که به خاطر سپردنش آسان باشد ـ قرار دهد.

در جستجوی هماهنگیهای موسیقایی جدید در شعر عرب

شعر، هندسهٔ واژه‌ها و آهنگهایی است که ما به وسیلهٔ آن در درون دیگران جهانی همانند جهان خویش می‌آفرینیم، و شاعران مهندسانند و هر کدام از ایشان در ساختمان و پیوند واژه‌ها و دگرگونه

کردن آن، شیوه‌ای ویژهٔ خویش دارند. سنگ در اختیار همه کس هست، اما این تنها قله‌های آفرینش هنرند که می‌دانند آن را چگونه و کجا به کار بگذارند.

هر چند به این نکته معترفیم که برای یک مهندس و هنر او قواعدی وجود دارد، با این همه، آزادی یک مهندس محدود نیست و همین است که او را در هر لحظه‌ای فرصت می‌دهد تا چیزی را از جزئیات طرح خود حذف کند و چیزی برآن بیفزاید و در آن تعدیلی به وجود آورد تا به کمال هنری و فنی خود برسد.

مقصود این است که هندسهٔ شعر ـ یعنی تنظیم گام‌های موسیقایی آن ـ کاری است که عمیقاً با میزان آزادی شاعر و مهارت او و حدود شناخت و آگاهی او از کیمیای واژه‌ها بستگی دارد. بدین معنی که موسیقی شعر یک نسخهٔ خطی کهنسال نیست تا در موزه محفوظ بماند و هیچ کس اجازهٔ لمس کردن آن را نداشته باشد تا در آن تجدید نظر کند و به صورت تازه‌ای آن را جلوه دهد.

بحرهای شانزدهٔ گانه شعر عرب، با تعدّد برگردانهاو تفاوت نغمهٔ آنها، ثروت موسیقایی گرانبهایی است که در اختیار ماست و به ما این امکان را می‌دهد که آن را سرآغازی برای پرداختن و تدوینِ معادلات موسیقایی جدید در شعر خویش قرار دهیم.

بی‌هیچ گمان، ذوق موسیقایی ما تحول یافته و رشد کرده و تا حد بسیاری از ساختمان سمفونی مرکب در موسیقی اروپا متأثر شده است و همچنین از آهنگهای تند و بریده بریده‌ای که هر روز می‌شنویم از قبیل موسیقی جاز و شیپور و سنج‌های مسی.

ما از مرحلهٔ ساز شبانان ـ با آن ایقاع ابتدایی ساده ـ گذشته و به

مرحلهٔ ساختار موسیقایی متداخل (پیوسته و مرکب) رسیده‌ایم و زندگی ما از مرحلهٔ قصیدهٔ عصماء با ابیات صدگانه‌اش که تکرار قافیه‌های مسین و سربی‌اش مانند دندانه‌های شانه بر اعصاب تازیانه می‌زند، گذشته است و آنها را به خوبی می‌شناسیم.

شعر عربی جدید به چشم شنیده می‌شود، یعنی موسیقی‌ای است که مطالعه می‌شود و این دلیل دیگری است که شعر ما به مرحلهٔ مدنیت وارد شده است.

جناح چپ و زبان شعر

شعر نجوای انسان با انسان است. این است حقیقت شعر از هومر تا والری. بنابراین، شعر ابزار ارتباطیِ پیشرفته‌ای است میان نجواگر و شنونده. ابزاری است که ما را به دیگران پیوند می‌دهد و ما را با ایشان یگانه می‌سازد.

ابزار شعر برای ارتباط با مردم، زبان است و به همین دلیل این پرسش مطرح می‌شود که آیا زبانی ویژهٔ شعر وجود دارد، یا نه؟ آیا مرزی میان زبان سرودن شعر و زبان نوشتن داستان یا مقاله وجود دارد؟

من شخصاً با تقسیم‌بندی زبان به مناطق جغرافیایی و مقامهای خاص، مخالفم؛ چرا که زبان هوای مشاعی است که همه کس آن را تنفس می‌کند و نقدینه‌ای است که همواره دست به دست می‌گردد.

اگر زبان سنگی باشد که با آن ساختمان افکار خود را بنا می‌کنیم، شعر هنر مهندسی است که این سنگها را به صورت قصرهای هزار و یکشب در می‌آورد.

تمام واژه‌ها، بی‌هیچ استثنایی، در شعر به کار می‌روند و هنر شعر آن کیمیاگری و سحری است که مس را به طلا بدل می‌کند و خاک را به گونهٔ نور در می‌آورد.

دست راستیها در مورد واژگانِ اغانی[1] و عقد الفرید[2] تعصبی دارند و در نظر آنها فصاحت و بلاغت مفهومی ثابت و یک نواخت دارد، از این روی هر آفرینش تازه و هر بدعتی را به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند و آن را نمونه‌ای از ضعف و سستی می‌شمارند.

اما چپ‌گرایان ایمان دارند که زبان تازهٔ امروز، با همهٔ داغی و ناخوشایندی و درشتی‌اش، می‌تواند زبان شعر باشد و ایمان دارند که واژه‌های شعری همان کلمه‌هایی هستند که در میان ما و در خانه‌ها و دکانها و قهوه‌خانه‌های ما زندگی می‌کنند، نه آن واژه‌هایی که در شکم فرهنگها مدفون شده‌اند.

اینک شعر در نتیجهٔ نیروگرفتن دیدگاه مارکسیستی و سوسیالیستی، از پایگاه اشرافی خویش فرود آمده است و دیگر کالایی ویژهٔ نجبا و بازیچهٔ خلفا نیست. شعر امروز جامی زرین نیست که بر دست امیری قرار گیرد، شعر امروز به صورت لقمهٔ نانی درآمده است برای هر کس که گرسنهٔ نان است و برای هر کس که گرسنهٔ آزادی است.

ما اگر صلای شعر به زبان امروز را در داده‌ایم، این دعوت انگیزهٔ

---

۱) اغانی، تألیف ابوالفرج اصفهانی، یکی از کتابهای وسیع و پراهمیت در ادب و تاریخ ادبیات عرب است در ۲۱ مجلد که چندین بار به چاپ رسیده است.

۲) عقدالفرید، کتابی است تألیف ابن عبدربه دربارهٔ شعر و نثر که از نظر ادبی یکی از مهمترین مآخذ ادب عرب به شمار می‌رود.

آن نخواهد بود که به فرورفتن و هبوط در کوچه پس‌کوچه‌های تاریک و آبشخور زبان عوام گرایش پیدا کنیم. ما در جستجوی آنیم که شعر ما در مرحلهٔ فرهنگی‌ای باشد که ما در آن قرار داریم و تصویری و انعکاسی از این فرهنگ باشد.

در سراسر کشورهای عربی، زبان تحصیلکرده‌ها، مرز مشترک و راستین و مادهٔ نخستینی است که ناگزیریم آن را در تمام نوشته‌ها ــ از شعر و داستان و نقد و مقاله ــ به کار بریم. ممکن است این زبان صددرصد آکادمیک و یا صددرصد قاموسی نباشد، اما به هر حال با ما همگونگی دارد؛ چرا که جزئی از لبان ما و حنجره‌ها و کتابها و جراید و نامه‌های ماست؛ لغتی است که به وسیلهٔ آن عشق می‌ورزیم و می‌خندیم و می‌گرییم و گیسوان معشوقهٔ خود را بدان شانه می‌زنیم.

محتوای شعر جدید عرب

اکنون که از بحث دربارهٔ ساختمان بیرونی شعر عرب فارغ شدیم باید به محتوای درونی آن بپردازیم. آیا شعر جدید عرب محتوای تازه‌ای دارد؟ ارزش این محتوا چیست؟

آنچه مسلم است این است که نقشهٔ جغرافیایی جهان درهم فشرده شده و مرز میان کشورها ــ مانند توده‌های برف ــ در حال ذوب شدن و سقوط است: دانش امروزین، مسافرت اشخاص و اندیشه‌ها را از قاره‌ای به قاره‌ای و از سیاره‌ای به سیاره‌ای دیگر، به صورت یک تفریح روزانه درآورده که هیچ هراسی در آن نیست و ادبیات، خود بیش از هر یک از پدیده‌های هستی، سفرپذیر و کوچ‌کننده است. روحی است که به سرعت تبخیر می‌شود، به سرعت مشتعل

می‌شود. از این روی، هیچ ادبیاتی نمی‌تواند در میان دیوارهای تنگ اقلیم خویش عزلت گزین باشد و سر در میان ریگهای بی‌توجهی نهد و مدفون شود. اگر چنین باشد، ادبیاتِ مرده‌ای خواهد بود.

در میان این تمدن سر به فلک کشیده، شعر جدید عربی خود را جستجو می‌کند و از خوبیهای این شعر یکی این است که چشمان خود را به آفاق وسیع انسانیت گشوده است و در برابر تموجات فکری جهان و تحولات آن به شدت حسّاس است. تمام آن بذرهای اندیشگی که امواج دریای مدیترانه به سوی ما آورده‌اند در خاک ما گل و برگ داده است.

تمام فلسفه‌ها، جنبشها و همهٔ مکتبها ـ خواه شرقی و خواه غربی ـ از بورژوایی تا مارکسیستی، همه و همه در سرزمین ما با یکدیگر برخورد کرده‌اند و در نتیجه مقداری از تأثیرات خود را به جای نهاده‌اند.

تاگور و گوته و شکسپیر و موسه و مالارمه و والری و آراگون و رمبو و لورکا و پل الوار و آخرین خوشهٔ انگور، تی. اس. الیوت. همهٔ اینها از کنار ما گذشته‌اند و کوچ کرده‌اند و نفسهای خود را در سپیده‌دم شعر ما به جای نهاده‌اند.

تعهد یا التزام که فرزند مغرور مارکسیسم بود، همچون سرگیجه‌ای ناگهانی، در اوایل دههٔ پنجاه از روی سر ما گذشت و شعر ما را به صورت یک «مانیفست» عقیدتی درآورد و در اندیشهٔ شاعران متعهد و مسئول ما شعرهایی رویید به مانند سیب‌زمینی‌ها در کولخوزها. سپس مسألهٔ تعهد و مسئولیت از سواحل ما کوچ کرد و طرحهایی شعری از دین‌بین‌فو و کره ـ که همچون فرزندانی بی‌استخوان و بدون

چهره بودند ـ به جای گذاشت.

آنگاه اگزیستانسیالیسم سارتر به زور درهای خانهٔ ادبیات ما را کوفت و سارتر و کامو و کافکا و کولن ویلسون[۱] توانستند عوارض «تهوع» و «طاعون» را به ما منتقل کنند و «وانهادگی» با همهٔ جنون و بلاهت و شعر پوکش قهرمان اول کارهای ادبی ما شد و بر خوانِ شاعران ما به صورت نمکی درآمد.

من معتقدم که بحران «بیهودگی» و «نیست‌انگاری» و «درماندگی انسان» یک بحران روحی است که در تمدن دردمند اروپایی قابل تفسیر است، ولی ما بدون سنجش و بی آن که در زندگانی ما عاملی برای توجیه آن وجود داشته باشد، آن را در ادبیات خود وارد کردیم. این بیماریِ مسری که آثار ادبی ما را درنوردیده است، بیماری‌ای عربی نیست بلکه چیزی است که در فرانسه ساخته شده و میکربهای آن، مانند یک بیماری واگیر، به ما منتقل شده‌اند.

من منکر آن نیستم که همهٔ انسانیت دچار بحرانی واحد است و می‌دانم که نسل ما نسل غبار اتمی و هوای آلوده و عقده‌های کشندهٔ فرویدی است، نسلی است که بی‌هیچ صلیبی مصلوب شده است. نسلی که از روز تولد، از درون ناساز و بی‌اندام بوده است.

من اینها را می‌دانم. ولی این را هم فراموش نمی‌کنم که انسان عربی دارای بحرانهای خاصی است: بحرانهای راستینی که به نان و

---

۱) کولن ویلسون Colin Wilson متولد ۱۹۳۱ نویسندهٔ کتاب بیگانه The Outsider که یکی از پرتأثیرترین کتابهای بعد از جنگ جهانی دوم خوانده شده است. برخلاف مطبوعات ایران که تقریباً هیچ نامی از کولن ویلسون در آنها نیامده (بجز دو مقاله در جهانِ نو و کتاب توس تا آنجا که من می‌دانم) در زبان عربی غالب کارهای کولن ویلسون ترجمه شده و اشاره‌ای که نویسنده به تأثیر کارهای او بر ادبیات عرب دارد غیرطبیعی نیست.

دارو و دانش و غدهٔ سرطانی اسرائیل پیوستگی دارد، و بیش از آن که به بحثهای مجرد فلسفی ـ که ملتها به هنگام سیری و آسوده خاطری بدان روی می‌آورند ـ بپردازد، باید به حل این مشکلات همت گمارد.

در بحث از جریانهای اندیشهٔ جهانی که بر ما وزیده است، نمی‌توانیم تجربهٔ الیوتی را ـ که از شاعر امریکایی الاصل تی.اس. الیوت نام گرفته ـ نادیده بگیریم، چراکه او بر اکثر شاعران معاصر ما و به ویژه شاعران عراق و مصر اثر گذاشته و نقش سر انگشتهای او بر آثار ایشان واضح است. این شاعران از او و استادش ازراپاوند روش نوشتن شعر آزاد و استفاده از اساطیر و سمبولهای دینی و تاریخی و تکیه کردن بر تداعی خیالها (ایماژیسم) را در شعر آموختند. باید انصاف داد که نتایج تجربهٔ الیوتی در شعر ما، بر روی هم، خوب بوده است زیرا بعضی از مایه‌وران را در شعرهای آزادشان پیروزیهای نمایانی بخشید که توانستند یکی از کمبودهای شعر عربی را جبران کنند و آن مسألهٔ وحدت شکل و موضوع بود. و شعر عربی، باکوشش ایشان، به صورت یک پدیدهٔ ارگانیک به هم پیوسته و درهم بافته ـ که از موسیقی داخلی و ترکیب ایقاع نغمه‌های مختلف تغذیه می‌کند ـ درآمد و دارای هسته‌ای شد و محوری پیدا کرد که از آغاز به سوی انجام برگرد آن در حرکت است و این به نظر من بزرگترین پیروزی شعر جدید عرب است.

حال اگر آسانی ظاهری شیوهٔ شعر آزاد، انگیزهٔ آن شده است که بسیاری از افراد در این چاه دلوی بیفکنند و یا مایهٔ آن شده است که بسیاری محصولهای بی‌ارزش ـ که مایهٔ بدنامی شعر آزاد و شاعران آن است ـ عرضه شود، هرگز دلیل آن نخواهد بود که بر شعر جدید ـ بر

روی هم ـ حمله شود، زیرا در هر هنری یک دسته مایه‌ور وجود دارد و یک دسته بی‌مایه. همچنانکه در شعر کلاسیک عقابهایی هستند که بر گونه‌های خورشید بال می‌گشایند و جغدهایی نیز یافت می‌شوند که از پرواز در برابر آفتاب هراس دارند.

شعر امروز، با تمام نیروهایش، در تجربهٔ بزرگ تجدید و نو شدن شناور است. بهتر است او را رها کنیم تا فرصتی برای اثبات خود بیابد.

عاشقانه‌سرایی بی‌همتا

نزار قبّانی (سوریه، ۱۹۲۳)

اگر مجموعهٔ شعرخوانان دنیای عرب را در نظر بگیریم ـ و نه فقط روشنفکران و گروه اهل شعر و نقد را ـ بی‌هیچ تردیدی، نزار قبانی پرنفوذترین شاعر زبان عرب در عصر جدید است. هیچ شاعر سنتی یا نوپردازی به اندازهٔ نزار قبانی در میان عموم دوستداران شعر نفوذ نداشته است و ندارد. وسعت دایرهٔ نشر مجموعه‌های شعری او با هیچ یک از شاعران طراز اول زبان عرب قابل مقایسه نیست. تیراژ دیوانهای او و کثرت طرفداران وی در تمام نقاط دنیای عرب، بسیار چشم‌گیر و قابل ملاحظه است، زیرا عشق، عمومی‌ترین مرز مشترک عواطف انسانهاست. حتی انقلابیون و روشنفکران نیز در حالات شخصی و ناگزیر خود به عشق نیاز دارند و نزار شاعر عشق است و شاعر زن.

ریلکه، در نامه‌ای که خطاب به یک شاعر جوان نوشته، او را از سرودن شعرهای عاشقانه برحذر می‌دارد، و می‌گوید این کار

دشوارترین نوع شعر است، زیرا در طول تاریخ تمام استعدادهای برجستهٔ عالم شعر، این وادی را تجربه کرده‌اند؛ بنابراین شاعر باید خیلی هنرمند و خلاق باشد تا بتواند شعر عاشقانهٔ موفق بسراید و نزار، تا حدود زیادی، به نظر من در این وادی موفق بوده است، آن هم در زبانی که سابقهٔ شعر عاشقانهٔ آن به طبیعی‌ترین و لطیف‌ترین غزلهای حسی دنیای قدیم (شعرهای امرؤالقیس و عمربن ابی‌ربیعه) پیوند دارد.

نزار را «شاعر زن و شراب» می‌شناسند و شاید این عنوان برای بسیاری از خوانندگان رنگی از نوعی نیشخند و استهزاء داشته باشد، اما این حقیقتی است که او هیچ‌گاه آن را منکر نشده است و با کمال شهامت از این خصیصهٔ شعر خویش دفاع می‌کند. اگر چه در سالهای بعد از جنگ ژوئن اعراب و اسرائیل، نزار گرایشی به شعر سیاسی نشان داد و نمونه‌هایی از این کار عرضه کرد، اما جان و جمال اصلی شعر او همان عاشقانه‌هاست، و او خود باکی ندارد که چنین باشد.

وقتی عبدالوهاب البیاتی مجموعهٔ شکوه از آنِ کودکان و زیتون باد! را منتشر کرد، نزار شعر «شکوه از آن گیسوان دراز باد!» را سرود و این در دنیای عرب شهامت زیادی لازم دارد، زیرا «زیتون» رمز فلسطین اشغالی است و در برابر چنین مفهوم قومی و پرخونی ـ که تاریخ ملل عرب را دگرگون خواهد کرد ـ عشق به زن را ترجیح دادن و گفتن که «شکوه از آن گیسوان دراز باد!» کار آسانی نیست.

نزار ـ هر چه باشد ـ شاعر زن و شراب است و در این کار، در عصر ما بسیار موفق است، به حدی که غالب ناقدان معاصر عرب او را در طراز عمر بن ابی‌ربیعه ـ بزرگترین شاعر شعرهای عاشقانهٔ تاریخ

ادبیات عرب ـ قرار می‌دهند و او را با وی مقایسه می‌کنند[1] و از حق نباید گذشته که او در تصویر حالات یک عاشق امروزی ـ به خصوص در شرایط زندگی بورژوازی نوخاستهٔ کشورهای شرق میانه ـ همان توانایی را دارد که عمر بن ابی‌ربیعه (۲۶-۹۳ ه.ق.) در قرن اول هجری داشت.

نزار یکی از رقیق‌ترین و لطیف‌ترین زبانهای شعری را ـ که در مرز زبان وحشی شعر مدرن و زبان ایستا و کلیشه‌وار شعر قدیم قرار دارد ـ برگزیده و با این زبان به وصف حالات عشقی خود و توصیف تأملات خود در باب زن پرداخته است. به گفتهٔ یکی از ناقدان، او گاه جامهٔ مرد به تن دارد و زمانی جامهٔ زن؛ هنگامی که به وصف حالات عاشق می‌پردازد مردی است شرقی، با تمام خصایص روحی و اخلاقی او، و زمانی که جامهٔ زن را می‌پوشد و در زیر پوست زن پنهان می‌شود، می‌کوشد از زبان زن حرفهای او را بزند. تصاویر شعری او ـ حتی آنها که کاملاً جدید و بدیع می‌نمایند ـ در همان اولین برخورد قابل فهم‌اند، یعنی محور تصویر در شعرهای او، بیشتر روابط ملموس اشیاء است: پستان معشوقهٔ او گاه توده‌ای از زیبایی است و زمانی سبدی از یاسمین و گاه جوی شراب است و گاه تنگ باده و گردبادی از عطر یا گردبادی از قرنفل و برآمدگی نوک پستان‌ها را گاه به صورت حروفی از آتش و زمانی به صورت کلماتی نوشته با نور و گاه به صورت قطره‌های نور می‌بیند و ساقهای معشوق را مزرعه‌های قرنفل و آبشاران طلا و چشم‌هایش را دنیای بی‌پایان و روزنه‌هایی بر عشق

---

۱) در این باره رجوع شود به: دکتر ماهر حسن فهمی، نزار قبانی و عمربن ابی ربیعه، قاهره، ۱۹۷۱.

سبز و پرده‌هایی که خدا در آنسوی آنهاست. عجب نیست اگر بعضی از ناقدان او را «شاعر پستان» بخوانند.[۱]

نزار خود اعتراف می‌کند که: «من از خانواده‌ای هستم که شغل آنها عاشقی است. عشق با کودکان این خانواده زاده می‌شود، همانگونه که شیرینی با سیب متولد می‌شود. وقتی به یازده سالگی می‌رسیم عاشق می‌شویم و در دوازده سالگی دلتنگ می‌شویم و در سیزده سالگی از نو عاشق می‌شویم و در چهارده‌سالگی از نو دلگیر و دلتنگ، و در خانوادهٔ ما هر طفلی در سن پانزده‌سالگی پیری است و در کار عشق و عاشقی صاحب طریقه‌ای. پدربزرگم چنین بود، پدرم چنین بود، و برادرانم چنین، و در این راه شهید می‌دهیم ... خواهرم به خاطر این که نتوانست با مرد دلخواهش ازدواج کند خودکشی کرد ... وقتی با جنازهٔ خواهرم ـ که از عشق خودکشی کرده بود ـ راه می‌رفتم و پانزده ساله بودم، عشق با من قدم برمی‌داشت و دست بر شانهٔ من می‌نهاد و می‌گریست.»[۲]

این روح شرقی با پشتوانهٔ زبانی که در کار عشق، قریب پانزده قرن ورزیده شده است، وقتی با ادبیات اروپایی آشنا شد، و در مسیر عوالم روحی جدید قرار گرفت، فضای تازه‌ای در شعر عرب ایجاد کرد که باید او را، بلامنازع، بزرگترین عاشقانه‌سرای چند قرن اخیر به شمار آوریم.

---

۱) مراجعه شود به: محمد سلیم غیث، الحب و الجنس فی حیاة و شعر نزار قبانی، ۱۹۷۳، ص۴۷.

۲) نزار قبانی، قصّتی مع الشعر، منشورات نزار قبانی، بیروت، ۱۹۷۳، ص۷۱-۷۰. نکتهٔ قابل یادآوری در رابطه با خانوادهٔ نزار این که ابوخلیل قبانی (هنرپیشهٔ تئاتر و نمایشنامه‌نویس و آهنگ‌ساز بسیار معروف قرن ۱۹ عرب ۱۸۳۶-۱۹۰۲) عموی پدر نزار بوده است. در این باره مراجعه شود به: نجیب العقیقی، من الادب المقارن، مصر، ۱۹۷۶، ج۲، ص۱۹۹.

در زمینه‌های دیگر شعر، اختلاف سلیقه بسیار است و هر جمعی یکی از شعرا را بر دیگری ترجیح می‌دهند ولی در قلمرو شعرهای عاشقانه با وجود شاعرانی همچون سعید عقل (متولد ۱۹۱۲) و صلاح لبکی (۱۹۰۶-۱۹۵۵)، نزار همچنان در صدر قرار دارد.

در زندگینامهٔ ذاتی[۱] خویش، نزار می‌گوید: در روز ۲۱ مارس ۱۹۲۳ در یکی از خانه‌های قدیمی دمشق متولد شدم. جهان در آستانهٔ بهار بود. زمین و مادرم همزمان آبستن شدند و همزمان فرزندان خود را به دنیا آوردند. آیا این یک تصادف بود که تولد من با جنبش طبیعت همراه باشد؟ درکنار جوش و خروش درون زمین، در بیرون خاک نیز حرکت مقاومت بر ضد فرانسوی‌ها داشت گسترش می‌یافت و محلهٔ ما یکی از محله‌های مقاومت بود. پدرم کارخانهٔ حلواسازی داشت و انقلاب می‌ساخت. من دومین فرزند خانواده بودم و ما چهار برادر و یک خواهر. خانوادهٔ ما از خانواده‌های متوسط الحال دمشق بود. پدرم آنچه درآمد داشت صرف ما و صرف پیشرفت انقلاب می‌کرد. مرا به بورژوا بودن متهم می‌کنند اما من هنوز قیافهٔ سیاه سوختهٔ پدرم راکه پر ازگرد ذغال بود و ازکارخانهٔ حلواسازی می‌آمد به یاد دارم. در دمشق به مدرسه رفتم و دیپلم ادب و فلسفه دریافت کردم (بکالوریا). زبان استادان ما فرانسه بود و از فرانسه می‌آمدند. متون درسی ما همه به زبان فرانسه بود. و ما با راسین و مولیر وکورنی و موسه و دووینیی و هوگو و دوما و بودلر و پل والری و آندره موروآ در زبان اصلی‌شان آشنا می‌شدیم و ادبیات فرانسه را از سرچشمهٔ آن می‌چشیدیم. این تعلیم

---

۱) زندگینامهٔ ذاتی را برابر autobiography به کار می‌برم.

و تربیت دریچه‌ای بود برای آشنایی ما با فرهنگ اروپایی. یکی از بزرگترین نعمت‌های زندگی من و از سعادت‌های شعرم این بود که نخستین استاد من، در ادبیات عرب، یکی از بهترین استادان منطقهٔ شام بود: خلیل مردم بک. این مرد مرا از همان آغاز به شعر پیوند داد. من زبان انگلیسی را در لندن یاد گرفتم در فاصلهٔ ۵۵-۱۹۵۲ که در سفارت سوریه در لندن بودم. زبان انگلیسی زبان دیگری است، بیش از آن که زبان شادی باشد زبان حقیقت است. هارمونی چندانی ندارد ولی در عوض از دقت و وضوح برخوردار است؛ به طور خلاصه: زبان اقتصاد و قانون است. زبان انگلیسی در بعضی از شعرهای من، در حوزهٔ منطق زبان، تأثیر بسیار داشته است. زبان اسپانیولی را در مادرید یاد گرفتم هنگامی که در کار خدمات دیپلوماسی بودم (۶-۱۹۶۲) و از همان آغاز با آن زبان احساس هماهنگی عجیبی می‌کردم، نوعی عشق. وقتی شعرهای من به اسپانیولی ترجمه می‌شد و با من در این باب مشورت می‌کردند می‌دیدم که چه زبان لطیفی است (این مجموعه در مادرید به عنوان «شعرهای عاشقانهٔ عربی» نشر شده است.) من به شعرهای ماچادو، خیمنز، آلبرتی و لورکا دلبستگی عجیبی یافتم. این زبان، زبانِ عشق و انقلاب است، آب و آتش در کنار یکدیگر.

در اوت ۱۹۴۵ به سلک دیپلوماسی سوریه درآمدم و بیست و دو ساله بودم که به عنوان وابستهٔ سفارت سوریه در قاهره تعیین شدم. وقتی هواپیما به طرف قاهره حرکت کرد، احساس بی‌وزنی و گسستن از زمین برای من عجیب می‌نمود و این سفرها همچنان ادامه داشت از ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۶. از آفتاب قاهره تا گلدسته‌های مساجد استانبول، تا

بارانهای هنگ کنگ و فواره‌های رم و ماهتاب پریده رنگ لندن و ارتفاعات اسکاتلند و برفهای مسکو و معابد تایلند و دیوار بزرگ چین، و شراب راین و قهوه‌خانه‌های پیاده‌روهای سن ژرمن و میدان‌های گاوبازی اسپانیا و غارهای کولیان در غرناطه و باغهای لالهٔ هلند و دریاچه‌های بلوری سویس و چترهای رنگی بر ساحل نیس و مونت کارلو تا بازگشت به خانه‌های لبنان با آجرهای قرمز. برخورد من با جهان و اشیاء و شهرها و زبانها و فرهنگ‌ها، حافظهٔ مرا به گونهٔ دوربین عکاسی درآورده است که هیچ چیز را فراموش نمی‌کند. و قاموس شعری مرا همهٔ خطوط و رنگ‌ها و صداها و بویهای خوش و تند و درخت‌ها و دستمال‌های بدرود و فنجانهای قهوه تشکیل می‌دهد و نیز حاصل سفرهای من در درون کتابها است و به هیچ سرزمین خاصی منحصر نمی‌شود، نه دمشقی است، نه لبنانی، نه مصری، نه فرانسوی، نه انگلیسی، نه چینی، نه اسپانیایی؛ من در شعر خویش تمام تابعیت‌های جهانی را حمل می‌کنم و به یک دولت وابسته‌ام و آن دولت انسان است، و به همین دلیل هم من هیچ‌گاه در هیچ حزب و دستهٔ سیاسی‌یی عضو نشده‌ام.[۱]

نزار می‌گوید دو نوع زبان عربی وجود دارد: یکی زبان فرهنگ‌ها و قوامیس از قبیل لسان العرب و محیط المحیط و یکی زبان عامیانه. زبان سومی نیز هست که من آن را تجربه می‌کنم. در مرز میان این دو کوشیده‌ام که زبان عرب را از پایگاه دور از دسترسی که دارد فرود آورم تا در میان قهوه‌خانه‌ها با مردم بنشیند و با کودکان و کارگران و

---

۱) قصّتی مع‌الشعر، ص ۱۰۰.

دهقانان سخن بگوید و روزنامه بخواند تا سخن را فراموش نکنند.[1]

می‌گوید مرا به عنوان «شاعر زن» لقب داده‌اند و من منکر آن نیستم که در شعر من، عشق، مقام اصلی را دارد. در اروپا شعر عاشقانه و صراحت در عشق که در آثار لاورنس و اسکار وایلد و هنری میللر و آلبرتو موراویا دیده می‌شود، به مراحل، بیشتر از آن چیزی است که در شعر من وجود دارد، ولی به مناسبت نوع محیط و تربیت و فرهنگ، آنها هیچ گاه به این گونه سخت‌گیری‌ها که ما با آن روبرو هستیم گرفتار نشده‌اند. نود درصد سؤالهایی که از من می‌شود این است که چرا زن را موضوع اصلی شعرت قرار داده‌ای و وطن را فراموش کرده‌ای؟ طرح سؤال به این شکل دشمنانه، نشان می‌دهد که پرسندگان، مفهوم درستی از زن و وطن ندارند و تصور می‌کنند زن چیزی است متضاد با وطن. خشم ایشان بیشتر بر من از این روست که چرا پس از شکست ژوئن ۱۹۶۷ من به شعر اجتماعی و سیاسی روی آورده‌ام ... ولی مفهوم وطن در نظر من، یک مفهوم ترکیبی است از میلیون‌ها چیز: از قطرهٔ باران تا برگ درخت تا قرص نان و ناودان و نامه‌های عاشقانه، و بوی کتابها و شانه‌ای که در گیسوان معشوق من سفر می‌کند و سجادهٔ نماز مادرم و زمانی که بر چهرهٔ پدرم شیار افکنده است. من از این چشم‌انداز پهناور است که وطن را می‌بینم. نوشتن دربارهٔ وطن موعظه کردن نیست و خطبه خواندن نیست، سرمقالهٔ روزنامه نیست. من این برداشت را از وطن دارم و برای من دو شاعر بزرگ می‌توانند سرمشق به حساب آیند که عشق و انقلاب، هر دو را، در شعر و زندگی خویش

---

۱) همانجا، ص ۱۲۲.

جای دادند: لورکا و بایرون.[۱]

وقتی شعر سیاسی «در حاشیهٔ دفتر شکست» منتشر شد، غوغای عظیمی درکشورهای عربی برخاست. خلاصهٔ اعتراض‌ها و دشنام‌ها این بود که:

۱. تو شاعری هستی که روح خود را به شیطان و زن و غزل برای روسپیان فروخته‌ای و حق نداری در باب وطن شعر بگویی.

۲. تو مسئول اصلی شکست هستی که در طول بیست سال، شعر عاشقانه گفتی و اخلاق جامعه را فاسد کردی.

۳. تو در این شعر، سادیست هستی و می‌خواهی ملت عرب را آزار و شکنجه دهی.

۴. تو امیدها و آرزوها را برباد داده‌ای و خدمتگزار اجنبی هستی.

۵. تولد تو بعد از ژوئن به عنوان یک شاعر اجتماعی، تولدی طبیعی نیست.

من در برابر تمام این تهمت‌ها به جای این که احساس رنج کنم، احساس کردم دارم قد می‌کشم و بزرگتر می‌شوم و از سنگی که به سوی پنجره‌ام پرتاب می‌شد احساس لذت می‌کردم و سخنان مسیح را بر لب داشتم که: «خدایا! بر ایشان ببخشای که نادان‌اند.»

در برابر این پرسش که تحول از شعر عاشقانه به شعر سیاسی در کارهای تو آیا تأثیر فشار اجتماع است؟ نزار می‌گوید: «من معتقدم که تحول از شعر عاشقانه به شعر سیاسی، یک تجارت سودمند نیست زیرا خواب در چشم زنان، آرامتر از خواب در میان سیم‌های خاردار

---

۱) همانجا، ص۱۷۴.

است و تجارت عطر سودمندتر از تجارت سرکه. و انسان هوشمند کسی است که در چاه سیاست، در سرزمین‌های ما، سقوط نکند. کشور عشق همواره خوشبخت‌ترین سرزمین‌هاست. باور کنید، برای من این امکان همواره وجود داشته که فرمانروایی خود را بر کشور عشق، تا دیرباز، محفوظ نگاه دارم. تحول من به سیاست ــ که هنوز هم اصرار دارم آن را تحول نخوانم ــ نتیجهٔ یک حرکت درونی بود که ناگهان تمام الواح بلورین روح مرا در هم شکست ... و از شیشه شکسته‌هایی که جنگ ژوئن بر زمین احساسات من پراکند، من فریاد برآوردم، فریادی دیگر.»[1]

من گفته‌های نزار را به تفصیل بیشتری آوردم، تا او از خودش قبلاً دفاع کرده باشد و از آوردن حرفهای مخالفان صرف نظر کردم زیرا به قرینهٔ صارفه و از خلال حرفهای خود او، می‌توان نوع اعتراض‌ها را دریافت[2]. چیزی که قابل یادآوری است این است که شعرهای او را در مصر جمع‌آوری کردند و دستور صادر شد که دیگر حق ندارد وارد مصر شود، تا این که خودش نامه‌ای به عبدالناصر نوشت و او در جوابی که فرستاد نوشت: من در این شعرها هیچ امری که جای اعتراض باشد، ندیدم باید رفع توقیف شود و شاعر با احترام کامل مثل سابق بتواند به مصر مسافرت کند. پس از نامهٔ عبدالناصر هیجان‌ها و توفان‌ها فروخفت.

امروز نود و پنج درصد شعر جدید عرب ــ به خصوص بعد از

---

۱) نزار قبانی، در مصاحبه با مجلهٔ مواقف، بیروت، ۱۹۷۱، شمارهٔ ۱۶ (آب ـ تموز ۱۹۷۱).

۲) برای نمونهٔ دفاع دیگران از نزار قبانی، مراجعه شود به: رجاء النقاش، اصوات غاضبة فی النقد و الادب، ص ۱۱ به بعد.

شکست ژوئن ۱۹۶۷ ـ تم اجتماعی و سیاسی دارد و مسألهٔ فلسطین قضیهٔ اصلی است. هر کس دو مصراع شعر بگوید نیمی از آن در باب فلسطین است و نیمی دیگر هم غیر مستقیم به فلسطین مربوط می‌شود. آیا یک شاعر شعرهای عاشقانه، در این میان، جای را بر این همه شاعر انقلابی و اجتماعی تنگ می‌کند؟ نزار در جایی می‌گوید:

تا تو، ای پرندهٔ سبز من!
معشوق منی،
خدا در آسمان‌ها وجود دارد.[۱]

مثل دکارت که گفت: «من می‌اندیشم پس هستم» و مثل براهین فلاسفه در اثبات ذات باری، این هم یک نوع دلیل برای اثبات خداوند که: تا تو معشوق منی خدا وجود دارد. اما حقیقت این است که نزار همه چیزی را به چشم زن و از زاویهٔ دید جنس می‌نگرد: هر چیز در شعر من به گونهٔ مذهبی در می‌آید، حتی جنس نیز مذهبی می‌شود؛ تخت خواب: قربانگاه است و اتاقک اعتراف، و عجب آنجاست که من همواره به شعرهای جنسی خود به چشم یک کاهن نگاه می‌کنم و گیسوان معشوق خود را همان گونه می‌گسترم که یک مؤمن سجادهٔ نمازش را. احساس می‌کنم در هر سفری که در پیکر معشوق خود می‌کنم تطهیر می‌شوم و شعر صوفیانه چیست به جز کوشش برای این که به خدا نیز مدلولی جنسی ببخشد.[۲]

نزار با این که متجاوز از بیست سال در کارهای سیاسی و

---

۱) نزار قبانی، کتاب الحب، الطبعة الاولی، منشورات نزار قبانی، بیروت، ۱۹۷۰، ص ۱.
۲) به نقل از: محمد سلیم غیث، در مأخذ پیشین، ص۴۸.

دیپلوماسی بود، ولی شعر را همیشه کار اصلی خود تلقی کرد و هیچ گاه سیاست را به جد نگرفت: «من در کار دیپلوماسی خود که به بزرگترین کاخ‌ها راه داشته‌ام، با پادشاهان، ملکه‌ها، امیران، و رؤسای جمهور آشنا شدم و پس از نشست و برخاست با آنان، دانستم که شعر سلطان همهٔ سلاطین جهان است. وقتی من در حضور ایشان بودم احساس می‌کردم آنان در حضور من قرار دارند و تمام آن تجملها مرا به عنوان یک شاعر خوش آمد می‌گویند و نه به عنوان یک دیپلمات.

عالم سفارت و سیاست، موزه‌ای است از موم. همه چیز آن مصنوعی و قلابی و غیر حقیقی است و زبان سیاست هیچ چیز را روشن نمی‌کند و هیچ معنایی ندارد. نه چیزی می‌دهد و نه چیزی می‌گیرد. مثل گل مصنوعی است، رنگ دارد و بو ندارد. همیشه میان این دو نوع زندگی برای من جدالی بود تا سرانجام شعر بر سیاست پیروز شد و پس از بیست و یک سال سیاست پیشگی، آن را رها کردم ـ در بهار ۱۹۶۶ ـ و شعر را نجات دادم.»[1]

نزار پس از استعفا از سیاست، در بیروت موسسهٔ انتشاراتی بازکرد به نام «منشورات نزار قبانی» که کارهای شعری خودش و دیگران را نشر می‌دهد. مجموعه‌های شعری او عبارتند از «زیبای گندمگون مرا گفت»[2] و «کودکی پستانها»[3] و «تو از آن منی»[4] و «سامبا»[5] و «قصیده‌ها»

---

۱) نزار قبانی، قصّتی مع الشعر، ص ۲-۱۰۱.

۲) قالت لي السمراء، چاپ ششم، بیروت، ۱۹۶۷، منشورات نزار قبانی.

۳) طفولة نهد، چاپ اول، ۱۹۴۷، بیروت.

۴) انت لی، چاپ ششم، ۱۹۶۷، بیروت.

۵) سامبا، چاپ پنجم، ۱۹۶۷، بیروت.

(= شعرها)[۱] و «محبوب من»[۲] و «نقاشی با واژه‌ها»[۳] و «نامه‌های یک زن لاابالی»[۴] که تمام، شعرهای عاشقانه‌اند و «شعر، قندیل سبز»[۵] که چند مقاله و چند شعر است. پس از جنگ ژوئن ۱۹۶۷ وی چند جزوهٔ شعر سیاسی نشر داده که با سر و صدای زیادی روبرو شده است: «نوشته‌های چریکی بر دیوارهای اسرائیل»[۶] و «در حاشیهٔ دفتر شکست» و «فتح». کتابی هم به نثر دارد در باب زندگینامهٔ ذاتی خودش که ما بعضی از مطالب آن را نقل کردیم و عنوان آن «سرگذشت من و شعر» است.[۷]

مراجع ویژه دربارهٔ زندگی و شعر نزار

۱. محمد سلیم غیث، الحب و الجنس فی حیاة و شعر نزار قبانی، جلد اول، ۱۹۷۳ (کتاب انتقادی کوچکی است.)

۲. دکتر ماهر حسن فهمی، نزار قبانی و عمربن ابی ربیعة، قاهره، ۱۹۷۱ (مقایسهٔ این دو شاعر است.)

۳. ایلیا حاوی، نزار قبانی شاعر المرأة، الجزء الاول، بیروت، ۱۹۷۳، و جلد دوم تحت عنوان: نزار قبانی شاعر قضیة و التزام (تحلیل انتقادی کارهای اوست با آوردن نمونه‌هایی.)

---

۱) قصاید، چاپ ششم، ۱۹۶۷، بیروت.
۲) حبیبتی، بیروت
۳) الرسم بالکلمات، چاپ دوم، ۱۹۶۷، بیروت.
۴) رسائل امرأة غیر مبالیة، بیروت.
۵) الشعر قندیل اخضر، چاپ دوم، ۱۹۶۴، منشورات المکتب التجاری، بیروت.
۶) این مجموعه توسط آقای محمد باقرِ معین الغربایی با نام مستعار تحت عنوان خشمِ خوشه‌ها به فارسی ترجمه شده است: تهران، انتشارات آگاه.
۷) کتاب قصتی مع الشعر، تحت عنوان داستان من و شعر توسط آقایان دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر حسین بکار به فارسی ترجمه شده است: انتشارات توس، ۱۳۵۶؛ ولی منقولات ما از متن عربی‌است و هنگام نگارش فصول این کتاب متأسفانه هنوز این ترجمه منتشر نشده بود.

شعرِ دریایی

در بندر چشمهای کبودِ تو
بارانهایی از نور، شنیدنی است
و خورشیدهای ستمگر ... و بادبانهایی
که کوچ به سوی مطلق را تصویر می‌کند

□

در بندرِ چشمهای کبود تو
پنجره‌های دریایی گشوده‌ای است
و پرندگانی که در آفاق دور در پروازند
به جستجوی جزیره‌هایی که آفریده نشده

□

در بندر چشمهای کبود تو
برف، در تموز می‌بارد
و زورقهایی آکنده از فیروزه
که دریا را در خویش غرقه ساخته امّا
خود غرقه نگشته

□

در بندرِ چشمهای کبود تو
چونان طفلی بر صخره‌ها می‌دوم
بوی دریا را استشمام می‌کنم
و همچون گنجشکی بالغ باز می‌گردم

□

در بندرِ چشمهای کبودِ تو

رؤیای دریا و دریاها را می‌بینم
و میلیونها ماه را صید می‌کنم
و رشته‌های مروارید و زنبق را

□

در بندرِ چشم‌های کبودِ تو
سنگها، در شب، سخن می‌گویند
در دفترِ چشمهای رازدارِ تو
کیست که هزاران ترانه نهفته است؟

□

ای کاش من ای کاش من دریانوردی بودم
یا کسی بود که زورقی به من می‌داد
تا هر شب
بادبان خویش را برافرازم
در بندرِ چشمهای کبود تو.

یادهای اندلسی

۱

در اسپانیا
نیازمندِ قلمدانی نیستم
و نه نیازمند مُرکّبی که عطش ورقها را بدان فرونشانم
چشمانِ مورینا روسالیا
با اشتیاقِ سیاهش مرا سیراب می‌کند
چشمانِ مورینا روسالیا

قلمدانی سیاه است
که من در آن شناور می‌شوم و نمی‌پرسم
و او زندگی مرا می‌نوشد و نمی‌پرسد
همچون کجاوه ای عربی
در دوردستها مقصد خود را می‌گشاید
مقصد خود را می‌گشاید
در مقصد من.

۳

رقّاصهٔ اسپانیایی
با سرانگشتانش همه چیز را می‌گوید...
و رقص اسپانیایی تنها رقصی است
که در آن انگشت جای دهان را می‌گیرد
ندای گرم
و وعده‌های تشنه
و خرسندی و خشم
و شهوت و آرزو
همهٔ اینها بازگو می‌شود
با صیحهٔ سرانگشتی
با نوازش سرانگشتی.

***

من در اینجا
و سمفونی سرانگشتان در آنجا
مرا می‌درود

مرا به اوج می‌برد
مرا فرو می‌افکند
بر شلیته‌ای اندلسی
که گلهای همهٔ اندلس را ربوده
و نمی‌پرسد
و روزِ چشمان مرا ربوده است
و نمی‌پرسد
و من در جای خود ایستاده‌ام
و جام بیستمین در جای خود قرار دارد
و سمفونی سر انگشتان ...
در اوج جزر و مدّ خویش
و باران سیاه
که از گشودن آن چشمان درشت فرو می‌ریزد
چیزی است که تاریخ باران آن را به یاد ندارد
و حافظهٔ باران آن را به یاد نمی‌آورد.
من در جای خود ایستاده‌ام
ای باران چشمان سیاه
از تو می‌خواهم که همچنان بباری.

می‌ترسم

می‌ترسم، آن را که دوست می‌دارم بگویم:
«دوستت دارم»
چرا که شراب چون از ساغر

ریخته شود
اندکی از آن کاسته می‌شود.

چه خواهی کرد؟

این گونه مرا به زور می‌بوسی
گلِ انار تابِ آن را ندارد
مرا مبوس
اگر لبانم آب شود، چه خواهی کرد؟

از برگ‌های اسپانیایی

۱
اسپانیا
پُلی از اشک
کشیده میانِ زمین و آسمان
۲
بر سینهٔ گیتاری گریان
می‌میرد و زنده می‌شود
اسپانیا.

بانوی شعر معاصر عرب

نازک الملائکه (عراق، ۱۹۲۳)

هر کس تاریخ شعر جدید عرب را ــ پس از جنگ جهانی دوم ــ بخواهد مورد بررسی قرار دهد، ناگزیر باید از خانم نازک الملائکه آغاز کند. او مدعی است ــ و قراین نشان می‌دهد که در این ادعا بر حق است ــ که وی نخستین کسی است که زنجیر عروض کلاسیک را درهم شکسته و در عروض آزاد شعر سروده است: تقریباً حالتی شبیه حالت نیمایوشیج در شعر فارسی. این مسأله به هیچ وجه یک امر تصادفی نیست که دختر جوانی، بر اثر فیضان احساسات، وزن را ببازد و در نتیجه روشی تازه در شاعری به وجود آید. کار خانم نازک الملائکه با تأملات قبلی و با آشنایی با ادبیات غرب (به خصوص شعر انگلیسی) همراه بوده است و او در مقالات و نوشته‌های بعدی خویش نکات بیشتری در باب اتخاذ این روش تازه بیان کرده است.

در مقدمهٔ مجموعهٔ دوم شعرهایش که با عنوان **شراره‌ها و خاکسترها**

به سال ۱۹۴۹ چاپ شده است[۱] می‌گوید: «در شعر، همانگونه که در زندگی، گفتار برناردشاو همواره صادق است که قاعده ناپذیری، قاعدهٔ اصلی است؛ زیرا شعر مولود حوادث زندگی است و زندگی قاعدهٔ معینی ندارد و سلسلهٔ حوادث آن را نمی‌توان دنبال کرد.» در این مقدمه، خانم ملائکه، دو مسألهٔ بسیار مهم را مورد توجه قرار داده است: یکی زبان شعر و دیگری عروض کلاسیک عرب. می‌گوید: مثل این است که اگر شعر از قواعد خلیل‌بن احمد خارج شود، دیگر شعر نیست. و این قضیه را با تحلیل علمی و هوشیارانه‌ای بررسی کرده است و می‌گوید: «در این دیوان، من شعرهایی دارم که از قلمرو عروض خلیل‌بن احمد خارج‌اند. احساس می‌کنم که در این شعرها آزادی عجیبی داشته‌ام و هزاران قید و بند را از بال شعر خود گشوده‌ام و حال می‌خواهم دلیل رجحان این اسلوب را بر اسلوب خلیل توضیح بدهم. در ابیات ذیل ـ که به اصطلاح خلیل در «بحر متقارب» قرار می‌گیرند ـ اساس، «فعولن» است:

یداك للمس النجوم
و نسج الغیوم
یداك لجمع الظلال
و تشیید یوتوپیا فی الرمال[۲]

آیا تصور می‌کنید اگر من اسلوب خلیل‌بن احمد را می‌خواستم دنبال کنم، معنی مقصود خود را، به این سادگی و به این ایجاز

---

۱) شظایا و رماد، مطبعة المعارف، بغداد، ۱۹۴۹.

۲) دست‌های تو، برای لمس کردن ستاره‌ها / و بافتن ابرها / دست‌های تو برای گردآوری سایه‌ها / و پایه‌گذاری ناکجاآباد، در ریگستان.

می‌توانستم بیان کنم؟ هرگز هزار هرگز! زیرا در آن صورت ناگزیر بودم بیتی تشکیل دهم با دو بخش (= شطر) و به تکلف، معانی دیگری را ـ جز اینها ـ بر آن بیفزایم و جا را پر کنم و چه بسا که بیت نخستین به چنین صورتی در می‌آمد:

یداك للمس النجوم [الوضاء]
و نسج الغمائم [ملأ السماء][1]

و این تصویری است که نظام بیت در حق آن جنایت کرده است. آیا ما کلمهٔ «الوضاء» را، بی آن که نیازی بدان داشته باشیم، بر مصراع نیفزوده‌ایم. آیا کلمهٔ حساس «غیوم» را به مرادف سنگین آن «غمائم» تبدیل نکرده‌ایم که در عین حال معنی دقیق و لازم را هم نمی‌رساند. علاوه بر آن عبارت «ملأ السماء» ـ که مثل رقعه‌ای آن را بر دامن مصراع دوخته‌ایم مثل یک چوبدستی نمی‌ماند؟ این البته در صورتی است که ما وزن «متقارب» را اختیار می‌کردیم، اما اگر وزن «طویل» را برمی‌گزیدیم، بلیّه، تلخ‌تر و ژرف‌تر می‌شد و رقعه‌ها درازتر، در آن صورت می‌باید گفته می‌شد:

یداک للمس النجم او نسج غیمة.
[یسیرها الأعصار فی کل مشرق][2]

خوانندگان، رکاکت تعبیر را احساس می‌کنند. این کجا و آن بیان نخستین کجا؟ و باید دانست که این اسلوب، شورشی بر علیه عروض

---

۱) دست‌های تو برای لمس کردن ستاره‌ها[ی روشن] / و بافتن ابرها [ی پرکنندهٔ آسمان].
۲) دست‌های تو برای لمس کردن ستاره‌ها یا بافتن ابرها / که هر توفان آن را به مشرقی حرکت می‌دهد.

خلیل نیست، بلکه تعدیل آن به حساب می‌آید.»[1]

تحلیلی که خانم نازک الملائکه در ۱۹۴۹ در مقدمهٔ دیوان دوم خود کرده است، دقیقاً همان حرفی است که نیما در زبان فارسی در همان سالها می‌زد و البته در جایی چاپ نشده بود (حرفهای همسایه بعدها نشر شد.) و اخوان ثالث در ۱۹۵۵ مقالهٔ «نوعی وزن در شعر فارسی» را نوشت. مسلماً مسألهٔ توارد است و از مقدمات مشابه به نتیجهٔ مشابه رسیدن. البته نیما در عمل مقدم بر نازک الملائکه است و اگر انتشار «ققنوس» را ملاک قرار دهیم که در ۱۹۳۹ نشر شده است، نخستین تجربهٔ خانم نازک الملائکه در ۱۹۴۷ یعنی هشت سال پس از نشر «ققنوس» انجام شده است و من نمی‌دانم آیا خانم نازک‌الملائکه فارسی می‌داند یا نه؟ آنچه مسلم است این است که خانوادهٔ او از خاندان‌های شیعی عراق و در تماس با فارسی‌زبانان بوده‌اند. ولی مسلماً چنانکه گفتیم، شرایط و مقدمات مشابه، و سوابق یکسان شعر عرب و فارسی سبب شده است که اینان به یک نتیجه برسند، به خصوص که نیما و نازک‌الملائکه ـ هر دو ـ به شعر اروپایی هم نظر داشته‌اند.

چون از لحاظ تاریخی، در مطالعهٔ تحول شعر عرب، اهمیت دارد، بد نیست تفصیل قضیه را از زبان خانم نازک الملائکه بشنویم؛ وی در کتابی که تحت عنوان قضایا الشعر المعاصر نوشته است[2] می‌گوید: «حرکت شعر آزاد در سال ۱۹۴۷، در عراق، آغاز شد ـ از بغداد ـ و به دیگر سرزمین‌های عربی نشر و نفوذ یافت. نخستین شعر آزادی که

---

۱) شظایا و رماد، ص ۱۰.

۲) قضایا الشعر المعاصر، نازک الملائکه، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۲.

نشر یافت شعر «الکولیرا»ی من بود که در ۱۹۴۷/۱۰/۲۷ آن را سرودم و به بیروت فرستادم و در مجلهٔ العروبه چاپ شد (دسامبر ۱۹۴۷). نسخه‌های این مجله در اول ماه دسامبر به بغداد رسید و در نیمهٔ دوم همین ماه بود که دیوان شعری از بدر شاکر السیاب تحت عنوان گلهای پژمرده در بغداد نشر شد و در آن، یک شعر آزاد وجود داشت و در حاشیه نوشته شده بود: «شعری است در اوزان و قوافی مختلف.» نشر و ظهور این دو شعر هیچ گونه عکس‌العملی به وجود نیاورد. دو سال گذشت و مجلات به انتشار هیچ شعر آزادی نپرداختند. در ۱۹۴۹ مجموعهٔ شعر شراره‌ها و خاکسترهای من انتشار یافت و در آن دیوان چندین شعر آزاد وجود داشت و من در مقدمهٔ آن، مطلب مفصلی در باب جنبه‌های مهم این اسلوب نوشته بودم. این مجموعه سر و صدای بسیاری به راه انداخت و هنوز خشم و هیاهوی مطبوعات به پایان نرسیده بود که نمونه‌هایی از شعر آزاد در مطبوعات شروع به انتشار کرد. در ماه مارس ۱۹۵۰ در بیروت دیوان شعری از عبدالوهاب البیاتی انتشار یافت به نام فرشتگان و شیاطین و در آن شعرهای آزاد چاپ شده بود. و اندک اندک این اسلوب رواج کامل یافت.»[۱]

خانم ملائکه در باب شرایط تاریخی و مشکلات انتشار این نوع شعر بحث کرده و از دقت در مجموع حرفهای او، خواننده متوجه می‌شود که شرایط ظهور شعر نو عربی همان شرایط تاریخی شعر آزاد فارسی است. بر روی هم، او در بحث از ویژگی‌های این شعر جدید،

۱) همان کتاب، ص ۳-۲۱.

چهار ویژگی را اساسی می‌داند:

۱. گرایش به واقعیت که امکان می‌دهد شاعر آزادتر بتواند با واقعیت زندگی مرتبط شود.

۲. تمایل به استقلال، بدین معنی که هر شاعری در این افق باز، دور از قلمرو نفوذ شکل‌های قدیمی، می‌تواند شخصیت و ذات خود را همانگونه که هست منعکس کند.

۳. فرار از نمونه، یعنی این که در شعر قدیم همیشه چیزی به عنوان مثلِ اعلی و نمونهٔ کمال وجود دارد که شعرا می‌خواهند خود را بدان برسانند و پیوسته به تکرار می‌رسند، حال آن که در شعر آزاد نمونه‌ای از پیش ساخته وجود ندارد که سبب تکرار شود.

۴. فرمانروایی مضمون بر شکل که از خصایص حیات فکری عصر ماست.

نازک الملائکه در تحلیلی که از جوانب فنی شعر آزاد انجام داده است، تقریباً تمام مزایایی را که در ادبیات فارسی، ما برای شعر آزاد قائل هستیم، برای شعر آزاد عربی معاصر قائل شده و به تفصیل آن را بررسی کرده است. کتاب **قضایا الشعر المعاصر** یکی از جامع‌ترین کتبی است که در باب تحولات فرم شعر عرب در عصر ما نوشته شده است و از هوشیاری و فراوانی اطلاع نویسنده خبر می‌دهد.

شعر نازک‌الملائکه، با این همه، شعری است رقیق و تا حد زیادی رمانتیک. آن درشتی و برندگی که در شعر سیّاب و البیاتی دیده می‌شود، در شعر او وجود ندارد. همچنین شعرش شعری است روشن و دور از هرگونه غموضی. و از این لحاظ، برخلاف ادونیس و خلیل الحاوی است که رمز و اسطوره در شعرشان ذهن را به هر سوی می‌برد:

آنچه زندگانیم احساس می‌کند، بیان می‌کنم.
و نقشبند احساس روح غریب خویشتنم.
آنگاه که سالیان بر من
زخم خنجر هراس‌آورش را می‌زند، می‌گریم
و از آنچه سرنوشت بر پیکر آدمی
می‌راند، می‌خندم.

اینها، حال و هوای عمومی شعر اوست. با زبانی بسیار روشن و دقیق و به خصوص از لحاظ رعایت مسائل فنی زبان شعر، با قدری محافظه‌کاری ادیبانه و استادانه[1]. فضای شعر او را، همان فضای شعرهای رمانتیک‌ها تشکیل می‌دهد: در جستجوی چیزهای نایافته و دوردست، و با همان حالات عاشقانهٔ رمانتیک‌ها. با این همه، از ابتذال معمول شعرهای رمانتیک به دور است و در جای جای آن، نشان اندیشه‌های اجتماعی را نیز می‌توان یافت. چشم‌اندازی از مشکلات یک جامعه که یک دختر بورژوای روشنفکر در سالهای پس از جنگ جهانی دوم می‌توانسته است آن را احساس و تصویر کند.

علاوه بر پرورش تقریباً بورژوایی و روح زنانه، عامل دیگری هم در تقویت این روح رمانتیک تأثیر داشته و آن شیفتگی شاعره به آثار رمانتیک‌های انگلیسی از قبیل شلی و کیتس است که نه تنها تأثیر آنها را پذیرفته بلکه بسیاری از شعرهای آنان را ترجمهٔ شعری کرده است.[2]

---

1) M.M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge University Press, 1975, P. 228.

۲) مراجعه شود به مجموعهٔ عاشقة اللیل، چاپ دوم، ۱۹۶۰ که در پایان آن شعر «دریا» از Pilgrimage *Child Harold* بایرون ترجمه شده است و «مرثیه‌ای بر گوری روستایی»
←

آخرین اثر شعری که از او دیده‌ام، سوگنامهٔ زندگی و سرودی برای انسان نام دارد و یک منظومهٔ بلند است. در مقدمهٔ این اثر می‌گوید: «دیدم که شاعران اروپایی، شعرهای بلند، بسیار دارند و خواستم در زبان عربی این کار را تجربه کرده باشم.» این کتاب سه تحریر یا سه «سرایش» از یک تم است که در فاصلهٔ ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ در سه شکل سروده شده است و هر سه را در یک مجموعه چاپ کرده است و تقریباً نمایشگر مراحل سه گانهٔ تطور شعری او نیز به شمار می‌رود، و خود در مقدمه به این نکته اشارت می‌کند.[1] بر روی هم، باید گفت تطور جنبه‌های تکنیکی درکار او، به مراحل، بیشتر از تطور در مسائل روحی و فضای معنوی شعر است. وقتی مجموعهٔ قرارة الموجه [ژرفای موج] نازک منتشر شد، یکی از ناقده‌های معروف عرب، خانم خالده سعید (همسر ادونیس که در آن روزگار به نام خزامی صبری مقالات خود را نشر می‌کرد) در مجلهٔ شعر[2] نوشت: خانم نازک الملائکه یک شاعر کاملاً مستقل است و شعرش خصایص ویژهٔ او را داراست ... و شاید منشأ این امر تا حدی برخورد سه نوع تمدن در وجود او باشد: مجاورت با ایران و هند ــ که از لحاظ فرهنگ و امثال و خرافات عامه تأثیر چشم‌گیری دارند ــ و تأثیر شعرای رمانتیک انگلیسی. با این که این گونه تأثیرات به طور بارزی آشکار نمی‌شود، ولی به عنوان یک عالم نهانی ژرف، آن را همه جا درکارهای او می‌توان احساس کرد...»

نازک‌الملائکه در بغداد، به سال ۱۹۲۳، در یک خانوادهٔ مرفه و

← ترجمه‌ای است از An Elegy Written in a Country Churchyard اثر تماس گرای انگلیسی.

۱) نازک الملائکه، مأساة الحیاة و اغنیة الانسان، دارالعوده، بیروت، ۱۹۷۰.

۲) خزامی صبری [= خالده سعید]، مجلهٔ شعر، بیروت، شمارهٔ ۳، سال ۱۹۵۷، ص ۹۵.

ثروتمند عراقی و از خاندانهای شیعی عراق متولد شده است. هم پدرش و هم مادرش، هر دو شاعر بودند و دیوان شعرشان تدوین و یا چاپ شده است. اگر به کتاب **الذریعه الی تصانیف الشیعه** تألیف علامهٔ بزرگوار و خدمتگزار بی‌ملال فرهنگ اسلامی و شیعی مرحوم حاج شیخ آقا بزرگ تهرانی، مراجعه کنید می‌بینید که ذیل **دیوان ام نزار الملائکه**[۱] می‌گوید: «او دختر عبدالرزاق‌بن محمدحسن بغدادی است و همسر صادق الملائکه (که در باب دیوان او بحث خواهیم کرد.) وی ـ ام نزار ـ در ۱۳۲۶ متولد شده و دیوانش را به خط شوهرش ـ صادق الملائکه ـ من دیده‌ام و دیوان دختر او ـ نازک الملائکه ـ پس از این مورد بحث قرار خواهد گرفت.» و در ذیل **دیوان الملائکه** می‌گوید: «او ابونزار صادق الملائکه بغدادی است، فرزند جوادبن عبدالرزاق کاظمی، در سال ۱۳۱۱ متولد شده و دیوانش در پنج مجلد چاپ شده است، همچنین کتابی به نام **ذووالفکاهة فی التاریخ** دارد. پیش از این دیوان ام نزار ـ همسرش ـ گذشت و دیوان دخترش ـ نازک ـ خواهد آمد.»[۲] و در ذیل **دیوان نازک الملائکه** در باب نازک و شعر او سخن می‌گوید و دیوان‌های او را نام می‌برد.[۳] آوردن نام و نشان پدر و مادر نازک بیشتر برای این بود که نشان دهم وی در خانواده‌ای اهل شعر و ادب متولد شده است و نخستین استاد شعرش مادرش بوده است، به خصوص که اختلاف سنی مادر و دختر بیش از پانزده سال نبوده است.[۴] نازک از دانشسرای عالی بغداد در

---

۱) الطهرانی، آغا بزرگ: الذریعة الی تصانیف الشیعه، ج ۹، بخش اول، ص ۹۶.

۲) همانجا، ص ۱۰۹۶. ۳) همان کتاب، ص ۱۱۵۱.

۴) مراجعه شود به: ادب المرأة العراقیة، ص ۵۴، به نقل از دکتر طبانه و به نقل جلیل

رشتهٔ ادبیات عرب فارغ‌التحصیل شده است و چندین سال در ایالات متحدهٔ امریکا برای مطالعهٔ در ادبیات انگلیسی اقامت داشته است. نسخه‌ای از دومین مجموعهٔ شعر او ـ شظایا و رماد، چاپ ۱۹۴۹ ـ الآن در برابر من است که خودش آن را از پرینستون امضا کرده و برای شاعر معروف مصری دکتر زکی ابوشادی فرستاده است و سرنوشت عجیب این کتاب، این بوده است که پس از مرگ ابوشادی، همراه با همهٔ کتابهای او، مجدداً به پرینستون برگردد و جزء اموال کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون شود. دکتر ابوشادی در زیر بعضی از سطرهای مقدمه، با قلم قرمز خط کشیده است و نشان می‌دهد که حرفهای نازک در مقدمه برایش جالب بوده است. این مقدمه از لحاظ «تاریخ بیانیه‌های شعری» در تاریخ ادبیات عرب دارای اهمیت است و ما در باب آن پیش از این بحث کردیم. از یادداشت اهدایی نازک دانسته می‌شود که وی در بهار (نیسان) ۱۹۵۱ در پرینستون (ایالات متحدهٔ امریکا) بوده است و گویا این اقامت چندین سال طول کشیده است. نازک استاد دانشگاه موصل است و از یکی از شاگردانم در پرینستون ـ که از دانشگاه کویت فارغ التحصیل شده بود ـ شنیدم که می‌گفت نازک استاد او در دانشگاه کویت نیز بوده است. شوهرش هم استاد دانشگاه بغداد است.

مجموعه‌های شعری نازک الملائکه عبارتند از: عاشق شب [عاشقة اللیل]، ۱۹۴۷، بغداد؛ شراره‌ها و خاکسترها [شظایا و رماد]، بغداد، ۱۹۴۹؛ ژرفای موج [قرارة الموجة]، ۱۹۵۷؛ درخت ماه [شجرة

← کمال‌الدین در: الشعر العربی الحدیث و روح العصر، چاپ بیروت، ۱۹۶۴، ص ۱۶۲.

القمر]، ۱۹۶۸ و سوگنامهٔ زندگی و سرودی برای انسان، ۱۹۷۰؛ تا آنجا که من می‌دانم دو کتاب هم در زمینهٔ نقد ادبی نشر کرده است یکی: قضایا الشعر المعاصر است چاپ ۱۹۶۲، که در باب آن بحث کردیم و دیگری کتابی است در باب شعر علی محمود طه شاعر معاصر مصری. از چند کتاب دیگر او نیز نام برده‌اند که من آنها را ندیده‌ام.[۱]

انتهای نردبان

روزهای فرو مُرده بگذشت
یکدگر را ندیدیم، حتّی،
در سرابی ز رؤیای دوری
تیره و تار و تنها، در اینجا
زیرِ گام ظلامی ازینسان
پشتِ این در
پشتِ این پنجره، پشتِ شیشه
روزها رفت
روزهایی همه سرد و خاموش
پُر ز تردید و خالی ز خورشید
لحظه‌هایی که من گوشِ خود را
می‌سپردم به گامِ دقایق
لحظه‌های سراسر تپش را
می‌شمردم.

۱) مراجعه شود به: نجیب العقیقی، من الادب المقارن، ج ۲، ص ۱۶۳.

□

آه، می‌پرسم از تو من اکنون
بر من و تو زمان را گذر بود؟
یا که در بی زمان غرقه بودیم
در فراخا و ژرفای اوهام؟
روزهایی گرانبار از شوق

□

من کجایم؟
همچنان خیره در نردبان، آه!
نردبانی که آغاز گشته
لیک پایانِ آن ناپدید است

□

نردبانی که می‌گردد آغاز
از دلم، از دلِ تیرگی‌ها
لیک آن در که می‌جویم آن را
نیست پیدا.

□

روزگاری ازینسان گذر کرد
خالی از گفتگوها و دیدار
تو، در آنسوی احلام و رؤیا
من روان جستجوگر، به هر سوی
گاه در خواب
گاه بیدار.

□

پشت سر می‌نهم روزها را
تا بجویم
چهرِ فردای شیرینِ خود را
لیک، فردا گریزان سویِ دور
سوی بگذشتهٔ پار و پیرار

□

آه! کی باز می‌گردد، ای دوست
عمر بگذشته و آن روزهایم؟

□

روزها رفت و یادی نکردی
زانچه درگوشهٔ قلبِ تو بود
کودکِ عشقی از یاد رفته
خارهایش به پاها خلیده
می‌کند شِکوه از بیقراری
پرتوی، از نگاهی، بَرو بخش!

□

آه! برگرد
تا مگر با پروبالِ دیدار
زین شب تیره‌گون ره سپاریم
هست آنجا فراخای عشقی
وانسوی بیشه‌های همیشه
هست دریا

موج خیز و کف آلود و عاشق
موج‌هایی که دستانی از نور
ـ نورِ خورشید و نورِ ستاره ـ
می‌کند زیر و روشان هماره

□

آه! برگرد
ورنه خواهی شنیدن که فردا
مُرده در گوشِ تو نغمهٔ من
در خمِ راهِ پرپیچِ ایّام

□

در فراخایِ خاموشی و غم
چیست در پیشِ رویم در این دم
جز صدایی که گوید به گوشم:
بازگشتی نه، و سوی دیدار
نیست راهی ازینجا به فرجام.

من کیستم؟

شب می‌پُرسد که کیستم من
رازِ اویم، سیاه و مضطرب و ژرف
سکوتِ سرکشِ اویم
کُنْهِ خویش را در نقابِ خاموشی نهفته‌ام
و قلبِ خود را در گمان‌ها پیچیده‌ام.
و اینجا با وقار ایستاده‌ام

نگاه دوخته‌ام، قرون از من می‌پرسند که من کیستم.

□

باد می‌پرسد که کیستم من
روحِ سرگشتهٔ اویم که زمان به انکارِ من برخاسته است
من همانندِ او در لامکانم
می‌مانیم و می‌رویم و پایانی نیست
می‌مانیم و می‌گذریم و بقایی نیست
وقتی به خمِ راه رسیدیم
چنان می‌پنداریم که به پایان رنج رسیده‌ایم و آنگاه به تهی رسیده‌ایم.

□

روزگار می‌پرسد که کیستم من
خودکامه‌ای همانندِ اویم که قرن‌ها را در می‌نوردم
و دیگر بار آنها را بر می‌انگیزم
از افسونِ آرزوهای نوشین
و باز می‌گردم تا او را به کناری زنم
تا دیروزی نو، برای خویش، بیافرینم
دیروزی که فردایش یخ‌بندان است

□

خویشتنِ خویش من، می‌پرسد که کیستم من
مانندا کِ او، سرگشته‌ای چشم دوخته به تاریکی‌ها
هیچ چیز مرا آرامش نمی‌دهد
پیوسته می‌پرسم و پاسخ

همچنان در پردهٔ سراب نهان است
می‌پندارم که بدو نزدیک شده‌ام
چون بدو می‌رسم می‌گدازد و می‌میرد و پنهان می‌شود.

در ژرفای روح انسان معاصر

خلیل الحاوی (لبنان ۱۹۲۵)

با سه مجموعهٔ شعر که هر کدام از حجم نسبتاً کمی برخوردارند، خلیل الحاوی توانسته است یکی از والاترین پایگاه‌ها را در شعر معاصر عرب به دست آورد. یکی از سه چهار شاعر مسلم و مورد قبول تمام جناح‌های چپ و راست است، و شعرش از سمبولیسم عمیق و هوشیارانه‌ای برخوردار است. زبان شعرش بسیار ورزیده و در عین حال نوآئین است، و به اعتبار تصاویر شعری چندان مبهم و نامفهوم نمانده است، اگر چه از لحاظ پرداختن به اسطوره‌ها غالباً شعرش در یکبار خواندن فهمیده نمی‌شود. زمینهٔ اسطوره‌ای شعر او را اساطیر مسیحیت می‌سازد، و او مدعی است که انتخاب اساطیر مسیحیت، نه از سر دلبستگی مذهبی بلکه به خاطر جهانی بودن این اساطیر است.[۱]

---

1) M.M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, P.254

اگر عنوان فیلسوف یا سرایندهٔ شعر فلسفی را بخواهیم در معاصران کشورهای عربی به یک تن اختصاص دهیم، باید الحاوی را انتخاب کنیم. شعرش به اعتبار محتوی، تصویرگر اضطراب‌های انسان عصر ماست که هیچ دستاویزی برای چنگ زدن در آن نمی‌یابد و همواره سقوطی مستمر و دائمی را در خویش تجربه و احساس می‌کند. یکی از ناقدان مجلهٔ شعر، در باب رودخانهٔ خاکستر[1] ــ مجموعهٔ شعر او که در ۱۹۵۷ انتشار یافت ـ می‌گوید: شاعر رودخانهٔ خاکستر منتسب است به مکتب اگزیستانسیالیسم در شعر امروز. در این کتاب، شاعر مجموعه‌ای از تجارب وجودی خود را بیان می‌کند؛ تجربه‌هایی که پیش از این، جز به ندرت، در شعر ما سابقه نداشته است. و این فتح باب تازه‌ای است در شعر معاصر عرب که باید مایهٔ روشنی چشم‌های کسانی شود که از شعر خواستار لذت‌های آنی و زودگذر نیستند، بلکه خواهان سرایش رنج‌هایی هستند که در اعماق وجودشان می‌تپد و معضلات روحی و فکریی که در راه رسیدن به یقین با آنها در نبرد و پیکارند. سپهری که اندیشه‌ها و احساس‌های شاعر رودخانهٔ خاکستر در آن حرکت می‌کند و مدار ذهنیات اوست، در نظر من، دارای دو قطب است: قطب نخستین، دلتنگی از حیات و احساس بطلان در کوشش برای رسیدن به یقین است و این قطب شاعر را به یأس و تفکر در برابر زندگی وامی‌دارد؛ و قطب دوم ایمان اوست به پیکار و جستجوی آفاق نو و ایمان به پیروزی این قطب. این ویژگی نمایشگر دو مرحله از حیات شاعر است. در نخستین شعر این

---

۱) نهرالرماد، دارالطلیعه، بیروت، چاپ سوم، ۱۹۶۲.

مجموعه که «دریانورد و درویش» نام دارد، شاعر، بحران روحی عصر جدید را در راه رسیدن به معرفت وصف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه در جستجوی آن است ولی آن را نمی‌یابد: نه در قلمرو دانش و نه در قلمرو دین و سرانجام کارش به نومیدی و یأس می‌کشد. در شرق و غرب جز مجموعه‌ای خاک و خاکستر نمی‌بیند، و ناگزیر تسلیم خاطره‌های مرگ می‌شود. در شعر «سدوم» نیز به تصویر پیروزی مرگ بر زندگی و چیرگی یأس بر امید و شک بر یقین می‌پردازد، و همین احساس‌هاست که در شعر «شب‌های بیروت» نیز تصویر می‌شود. این گونه برداشت، از خصایص اگزیستانسیالیسم الحادی (در مقابل شاخهٔ مذهبی آن) است. در میان این لحظه‌ها و تجربه‌ها، گاه نشانه‌هایی از بارقهٔ امیدواری می‌توان مشاهده کرد، نشانه‌هایی از شب نزدیک که در «شب‌های بیروت» نیست ولی در آن سوی بیروت ممکن است وجود داشته باشد، در آنجاهایی که «مجوس در اروپا» بدان اشارت می‌کند، آنجا که مردمش ایمان آورده‌اند به این که «عریانی، پاکی است» و از خوی و خصلت مردم بیروت که «چهره‌ها و عقل‌هایشان مستعار» است، به دورند. در شعر «بعد از یخبندان» نشانه‌های این ایمان بیشتر و بیشتر می‌شود و او دست به دامان «تموز» ـ الههٔ برکت و حاصلخیزی ـ می‌شود تا به زمین بازگردد و تا مردانی برآیند سخت‌کوش و طلایه‌های آینده. و در شعر «پل» از نسلی از آزادگان سخن می‌گوید که:

سبک، در سپیده‌دم، از پل می‌گذرند
دنده‌های من به گونهٔ پلی استوار
برای عبور ایشان امتداد می‌یابد

از غارهای شرق، از آبکند شرق
از شرق جدید
دنده‌های من به گونهٔ پلی استوار
برای عبور ایشان امتداد می‌یابد.[۱]

به جز چند شعر از قبیل «دوزخ سرد» [= جحیم بارد] و «نعش مست‌ها» و «بی‌عنوان» که در حال و هوای عمومی و نظم کلی این جهان‌بینی قرار ندارند، بقیهٔ شعرها در حقیقت یک سخن را، به عناوین مختلف، تصویر می‌کنند.[۲]

وقتی مجموعهٔ نای و نفیر[۳] او انتشار یافت، سلمی الخضراء الجیوسی ـ شاعره و منتقد معاصر عرب ـ در باب او گفت: «خلیل الحاوی شاعر دشواری است. تجربه‌های او پیچیده است، و برای بسیاری از خوانندگان شعرهای او در دمشق، معانی شعرش مخفی است، با این همه، صعوبت شعر چیزی است که بیشتر ما را به قرائت آن ترغیب می‌کند. این شعر برای آن سروده نشده است تا افکار ما را تهییج کند، بلکه برای آن سروده شده است تا گرایش‌های شعوری ما را با رمزهای عاطفی خود که سرشار از تازگی و طراوت است، در خود بگیرد.»[۴]

سندباد، در هزار و یک شب، جوینده و پوینده‌ای است که هیچ گاه آرام و قرار ندارد و دچار ماجراهای بسیاری می‌شود. شاید نخستین شاعر معاصر عرب که از اسطورهٔ سندباد برداشت شعری کرد، صلاح

---

۱) الناى والريح، ص ۱۳۸.
۲) ماجد فخری، مجلهٔ شعر، بیروت، ۱۹۵۷، ص ۶-۹۵.
۳) الناى و الريح، بیروت، ۱۹۶۱. ۴) همان کتاب، ص ۳۰-۱۲۳.

عبدالصبور باشد، ولی از میان شعرایی که به اسطورهٔ سندباد پرداخته‌اند ـ کسانی همچون البیاتی، ادونیس و... ـ خلیل الحاوی بیش از همه از این اسطوره استفاده کرده است: «سندباد در هشتمین سفرش» ـ که آن را در فاصلهٔ ۸-۱۹۵۶ سروده است. و نیز شعر «چهره‌های سندباد» که دارای هشت بخش است. در پارهٔ نخستین، سندباد از احساس خویش دربارهٔ کوچ کردن سخن می‌گوید و این که این کوچ و سفر نتیجهٔ احساسی است که وی دارد و کاری است از سر آگاهی و شناخت. در پارهٔ دوم، به تصویر واقعیتی که سندباد از آن خارج می‌شود می‌پردازد، واقعیت بیمارگونه‌ای که در آن گرایش‌های مختلف و متناقض حاکم‌اند و انسان بردهٔ عادت‌ها و سنت‌های اجتماعی خویش است. در این پاره از شعر، شاعر، رموز بسیاری را که از دین و تاریخ ادبیات عرب و فرهنگ اروپایی برداشت کرده است، بیان می‌کند، و گویا قصدش این است که بگوید زندگی امروز ما، غارتی از فرهنگ‌های متفاوت و متناقض است. در بخش چهارم شعر، سندباد به آخرین مرحلهٔ طهارت نفسانی و پاکی می‌رسد، چندان که همانند محمد(ص) و عیسی(ع) آمادهٔ آن می‌شود که فرشتگان سینه‌اش را بشکافند و شستشویش دهندکه این حالت از نشانه‌های نبوت است:

من نمی‌گویم فرشتگان خدا، شرابی دوشیزه یا شراری سبز در پیکر
من ـــ که در زنجیر یخبندان بود ـ ریختند
عروق من از خونی که سرشار از زهر و گازها بود، پالوده شد.

و بعد که فرشتگان عروق او را از آلودگی‌ها می‌پالایند و سندباد خود را تسلیم آن «غیبوبت سفید» می‌کند (غیبوبت یعنی «حالت غیب»)،

در این لحظه معادل فارسی‌یی برای آن نیافتم) احساس می‌کند که توانایی حرکت دارد، و می‌بیند که عروق او با زمین وابسته است و با قوانین طبیعت ...، تا آنگاه که در بخش هشتم سندباد در انتظار بشارت، باز می‌گردد:

با رعشهٔ برق و هشیاری صبح
با فطرت پرندگان که می‌توانند نیّتِ بیشه‌ها و
بادها را استشمام کنند
و می‌توانند آنچه را که در زهدان فصل هست، پیش از آن
که در فصل‌ها زاده شود، احساس کنند
رؤیا فوران می‌کند، و فرا می‌رسد لحظه‌ای که باید بگویم
آنچه را که باید گفت.

این ساعت فرا می‌رسد و رؤیا به مانند خورشید، در چشم سندباد، می‌درخشد: این رؤیای دنیای جدید ماست که در ضمیر غیب آن را می‌بینیم. بر روی شاخه‌های سبز، میلیون‌ها خانه ـ به مانند خانهٔ سندباد ـ هست و مردم حق دارند که زندگی کنند و حق دارند که کودکانی داشته باشند همانند تاک و زیتون در روشنا و آرامش. «رؤیایی است که از یقین چشم و دید حاصل شده است و از رهگذر لمس و تجربه، نه خبری که راویان نقل کرده باشند.»[1] و سندباد باز می‌گردد:

نزد شما بازگشتم. شاعر که بر لبش بشارتی است می‌گوید،

---

۱) مراجعه شود به تحلیل «سندباد در هشتمین سفرش»، به قلم احمد عبدالمعطی حجازی شاعر مصری، که ضمیمهٔ الناي و الريح (بیروت، ۱۹۶۱) چاپ شده است.

آنچه باید گفت
با فطرتی که احساس می‌کند آنچه را که در زهدان فصل‌هاست
می‌بیند آن را، پیش از آن که در فصل‌ها زاده شود.

خلیل الحاوی در سال ۱۹۲۵ در لبنان متولد شده و در دانشگاه امریکایی بیروت در رشتهٔ فلسفه تحصیل کرده است و بعد برای ادامهٔ تحصیل به کمبریج رفته است. مقداری از شعرهای او حاصل تأملاتش در کمبریج است. وی از کمبریج دکترا در فلسفه گرفته و اینک استاد دانشگاه امریکایی بیروت است و نقد ادبی و فلسفه و ادبیات عرب تدریس می‌کند. سه مجموعهٔ شعر از او نشر یافته که عبارتند از:

۱. نهر الرماد، ۱۹۵۷، بیروت.
۲. الناى و الريح، ۱۹۶۱، بیروت.
۳. بیادر الجوع، ۱۹۶۵، بیروت.

کتابی هم به انگلیسی در باب جبران خلیل جبران نوشته است.[۱]

---

1) *Gibran Khalil Gibran, His Background, Character and Works*, Beirut, 1963.

دریانورد و درویش

در ناشناخته با «اولیس» به طوافِ دریا پرداخت و به همراهِ «فاوست» روح خود را در پیشگاه معرفت قربانی کرد، پس آنگاه از دستیابی به دانش در این روزگار نومید شد. به همراه «هاکسلی» هوس بیگانگی کرد و در کناره‌های «گنگ» که رویشگاهِ «تصوف» است بادبان برافراشت. در آنجا نیز جز گِلی و گِلی داغ نیافت. گِلی از برای گِلی.

پس از آن که سرگیجهٔ سفر دریایی را تاب آورد
و روشنای دروغین را بر تاریکنای جاده
و گسترشِ مجهولی که از مجهولی شکافته می‌شود
از میانِ مرگی ناگزیر
مرگی که کفن‌هایی کبود از برای غرقه شدگان می‌گسترد،
و پس از آن که در تهیِ آفاق، دهانهٔ غارهایی که خمیازه می‌کشیدند
با زبانهٔ شعله‌ها بسته شدند،
از پسِ آن که بادها او را مچاله کرده بودند
بر سواحل شرقِ باستانی افکنده شده بود.

□

بر زمینی که داستان سرایان از آن سخن گفته بودند فرود آمد:
میخانه‌ای کاهِل و کسل با اسطوره‌ها و اوراد،
و نخل‌هایی اندک سایه و بی‌همهمه
کُشندهٔ احساس و نابودکنندهٔ خاطره‌ها
در اعصاب گداخته‌اش
و صدایی پیچیده در دوردست
و فریبِ ساحل‌های دور.

آه!

کاش پارسائیِ درویشان برهنه او را یاری می‌کرد

وقتی در «حلقاتِ ذِکر» از خویش رفته‌اند

و عبور کرده از زندگی.

حلقه در حلقه

در پیرامونِ درویشی دیرینه سال

گامهایش در لجن بی‌جنبش فرومانده بود

خاموش در حال مکیدن آنچه زمین بایر می‌پراکند

و در پوسته‌اش گیاهانِ هرز می‌رویند:

خزه‌ای پیر شده با گذشتِ روزگاران و پیچکی نزار

بر کنار از احساس چنان که هرگز به هوش نمی‌آید.

بهره‌اش از رویشِ بهاران و باروری، در میان رگ‌ها

رقعه‌هایی است دلاویز

بر پوستهٔ باستانی‌اش.

□

ـ بیا و سخن بگوی از گنجینه‌هایی که چشمانت را به ژرفای غیب پیوسته‌اند

□

سر فرو بُرده در جایگاه خود هزاران هزار بار

سر فرو برده در ساحلِ گنگِ باستانی

جادّه‌های زمین هر چه دور و دورتر

بر آستانهٔ سرای من، منتهی می‌شود

و در کلبهٔ من است که آرامش می‌پذیرند

آن دو توامان
خدا و زمان.
و می‌بینم، آه چه می‌بینم
مرگ و خاکستر و آتش را
که بر کرانهٔ غربی فرود آمده.
چشم بگشای و بنگر ... می‌بینی
یا تابِ دیدنِ آن را نداری
غولی که برمی‌خروشد و کف بر دهان می‌آورد
و «گِل» [وجود] تب می‌کند و بندرگاه‌ها تب می‌کنند
و بدین گونه زمین آبستن می‌شود و بر خویش می‌پیچد
و فَوَران می‌کند ازان «آتن» و «رُم»!
آنگونه که گرمای تب در سینهٔ نابود شونده‌ای
و بثوراتی به جای می‌نهد
و خاکستری از بازافکندهٔ زمان.

□

جز کودکی نمی‌بینم
آن غول در شکنجه را
که از موالید ثانیه‌هاست
و دستی جوگندمی رنگ که از اعصاب آن کفن‌هایی بیرون آمده
و مرگ نزدیک است
و مرا می‌بینی که از هزاران هزار سال
همچنان سرفروافکنده‌ام در ساحل گنگ باستانی
و در کلبهٔ من است که آرام می‌پذیرند،

آن دو توامان
خدا و زمان.

□

آیا چنان می‌پنداری که صدقِ رؤیت حقیقت
غیرقابل تحمّل است؟
مرا رها کن
که در پیش چشمم نشانه‌های راه گُم شد
بگذار به سوی آنچه نمی‌دانم، بروم
بندرگاه‌های دور مرا نمی‌فریبند
گروهی از آنها گِلِ تب کرده‌اند
و گروهی گِلِ مُرده
آه که چه مایه من در گِلِ تب کرده سوختم
و چه مایه با گِلِ مُرده مرگ را آزمودم
بندرگاه‌های دور مرا نمی‌فریبند
مرا با دریا و بادها و مرگ رها کن
تا کفن‌های کبودی از برای غرقه شدگان بگسترند
دریانوردی که پیش چشمانش نشانه‌های راه فرو مرد
و آن روشنایی در چشمانش فرو مرد
نه قهرمانیها او را می‌رهاند و نه
خاکساری در نیایش‌ها.

پل

همین کودکانِ همزادانِ من، مرا بس‌اند
دوستی ایشان شراب وزادِ راه من است
از حاصل کشتزارها مرا، مایهٔ کفایت هست
و همین بس مرا، که در جشنِ خرمن‌ها، حضور یابم
و این که مرا جشنی هست
تا آنگاه که در دهکده چراغی تازه روشن باشد.
من عشقِ خود را به سوی مردگان نبرده‌ام
با عطرها و طلاها و گنجینه‌ها و شراب‌ها
طفل ایشان به گونهٔ خفاشی پیرزاده می‌شود
کَجاست آن که نابود می‌کند و زنده می‌کند و باز می‌گرداند
و خلقِ خویش را به گونهٔ طفلی تازه،
عُهده‌دار می‌شود
شسته با روغن و گوگرد
از گندِ زنگ خوردگی
کجاست آن که نابود می‌کند و زنده می‌کند و باز می‌گرداند؟
و عهده‌دارِ آفریدن جوجهٔ عقاب است
از نسلِ بردگان؟

□

کودک به انکار پدر و مادرِ خویش برخاسته
کمترین شباهتی با ایشان ندارد.

□

چرا سرای ما به دو سرای بَدَل می‌شود

و دریا در میان نو و کهنه جریان می‌یابد
شیونی و قطعِ رَحمی
و دریدنِ رگ‌ها،
چه گونه در زیر یک سقف می‌مانیم
و میانِ ما دریاهاست و باروها
و دشت‌های خاکسترِ سرد
و یخ‌بندان
و کی از سیاه چال و زندان رهایی خواهیم داشت
و چه زمانی، خدایا، می‌بالیم و می‌سازیم
با دستِ خویش سرای آزاد و جدید خود را؟

□

سبک، در سپیده دم از پل می‌گذرند
دنده‌های من، به گونهٔ پُلی استوار،
برای عبور ایشان امتداد می‌یابد.
از غارهای شرق، از آبکندهای خاوران
به جانبِ شرقِ جدید
دنده‌های من به گونهٔ پُلی استوار، برای عبورِ ایشان امتداد می‌یابد
«خواهند گذشت و تو خواهی ماند
«بُتی که کاهنانش در بادها رها کرده‌اند
«از برای تازیانه و سوختن
«تهیدست و مصلوب و تنها
«در شبهای یخ‌بندان و آفاق خاکستری
«در خاکستر آتش با نانِ خاکستر

«با اشک‌های یخ بسته در شبِ بیدارْ خوابی
«و صبح که با پُست می‌رسد از راه
«صفحهٔ اخبار... تا کی ورق خواهد خورد
«و چشمهایت را خسته خواهی کرد.

□

«آنها خواهند گذشت و تو خواهی ماند
تهیدست و مصلوب و تنها.»

□

ای بوم که بر سینهٔ من می‌کوبی
خاموش باش
بومِ تاریخ، چه می‌خواهی از من؟
در مجری‌های من گنجینه‌هاست که پایان نمی‌پذیرد:
شادیِ آنچه از گوهرِ عمر خویش داده‌ام
شادی دست‌هایی که بخشیده و ایمان و یاد
مرا شراب و سوختبار هست
و کودکانِ همزادانِ من
و مرا در دوستی ایشان شراب و زادِ راه هست
از حاصل کشتزارها مرا کفایت‌ها هست
و مرا همین بس که در جشن خرمن‌ها حضور یابم
ای یخ‌بندانِ بازگردنده! از تو هراسی ندارم
مرا شراب و سوختبار باقی است.

پیشاهنگ بدعت‌ها

بدر شاکرالسَّیّاب (عراق، ۱۹۲۶-۱۹۶۴)

تقریباً همهٔ ناقدان و شاعران معاصر عرب این نکته را پذیرفته‌اند که سیاب پیشوای مسلم شعر جدید عرب است. در این موضوع، علاوه بر استعداد و خلاقیت این شاعر و نقش واقعی او در تحول شعر عرب، یک نکتهٔ دیگر هم مؤثر است و آن مرگ زودرس اوست در جوانی که در سن سی و هشت سالگی اتفاق افتاد. بی‌گمان اگر زنده بود، مدعیان ممکن بود او را گاه بر اثر اختلافات شخصی نفی کنند، ولی مرگ او سبب شد که همه او را نخستین شاعر متجدد عرب به شمار آورند. در گفتگوهایی که من با شاعران و ناقدان معاصر عرب داشته‌ام، دیده‌ام که همه متحدالقول‌اند که باید نخستین فصل تاریخ شعر جدید عرب را (بعد از جنگ جهانی دوم) به نام بدر شاکر السیاب نوشت و بر روی هم او را یکی از سه شاعر بزرگ نسل خودش به شمار آورد.[1]

---

1) M.M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, p. 250.

کاری که سیاب در شعر عربی سال‌های پس از جنگ دوم کـرده است، بی‌شباهت به کار نیمایوشیج نیست و من بی آن که هیچ دلیل مشخصی داشته باشم، نمی‌دانم چرا تصور می‌کنم که السیاب تأثیرکی از نیما و شعر آزاد فارسی داشته است.

اما کار سیاب تنها شکستن اوزان عروض خـلیل‌بن احـمد نـبود، سیاب زبان شعر عربی را نیز برای معانی جـدید آمـاده‌تر کـرد. روح رمانتیکی که بر کار معاصران او حاکم بود، و زبان محدودی که آنها داشتند، به هیچ وجه قابل مقایسه با زبان متحرک و باز و متنوع سیاب نیست. آنچه مسلم است این است که تجدد اصلی در شعر، فقط در خانوادهٔ کلمات و نظم آنها ممکن است، و مسألهٔ شکستن وزن و قافیه می‌تواند تجددی سطحی و ظاهری باشد. حرکت مـتجددانـهٔ شـعر عرب و شعر فارسی در سالهای بعد از جنگ دوم، حرکتی بوده است به سوی تغییر خانوادهٔ کلمات. رمانتیک‌ها، خـانوادهٔ کـلمات سـبک قدیم را تا حدی عوض کردند، ولی در محدودهٔ خاصی ایستادند؛ اما شعرای بعدی ـ السیاب و البیاتی (در عربی) و فـروغ و شـاملو (در فارسی) و نیما هم در شرایط خودش ـ خانوادهٔ کـلمات را دگـرگون کردند. تمام تحولات شعر فارسی و عربی را در محور «تغییر خانوادهٔ کلمات» می‌توان دنبال کرد و من این را در فصلی که در باب «تأثیر شعر فرنگی بر شعر معاصر ایران» نوشته‌ام، به تفصیل نشان داده‌ام.

السیاب «دایرهٔ لغوی زبان شعر» و «خـانوادهٔ کـلمات» را تـا حـد چشم‌گیری دگرگون کرده است، و توانسته موضوعات متنوعی را در اوزان آزاد عرضه کند و این، مرکز تجدد شعری اوست. ضـمناً بـاید توجه داشت که او شاعری کمونیست و ملتزم نیز بود، به خصوص در

مراحلی که دست به این تجدد زد. او بعدها از حزب کمونیست کناره گرفت.

یک نکته را نباید فراموش کرد که دگرگون کردن «خانوادهٔ کلمات» کار آسانی نیست. بسیاری از جوانان در ایران و در کشورهای عربی، کلمات متنوع و عجیب و غریبی را به زور داخل شعر می‌کنند، ولی این کلمات به هیچ وجه در نظام شعر قرار نمی‌گیرند. کاربرد شعری کلمات متنوع مهم است و نه صرف کاربرد آنها در قالبی منظوم به نظم آزاد. تجدد السیاب تجددی بود که خیلی زود جای خود را باز کرد، چون شرایط سالهای بعد از جنگ چنین آزادی و گشایشی را در قلمرو زبان شعر و قوالب آن می‌طلبید.

به تعبیر ادونیس، «شعر در نظر سیاب دیداری است میان شکلی که در حال فرو ریختن است و شکلی که در حال به پا خاستن است ... و زندگی نیز خود دیداری است میان شکل‌ها: شکلی که درهم شکسته می‌شود و شکلی که به پا می‌خیزد. زندگی شکفتن شکل‌ها و درهم ریختن شکل‌هاست. زندگی نیز مانند شعر شکلی است. اما شکل، چیزی روایی نیست، بلکه فضایی است بیرونی که در درون آن فضایی دیگر وجود دارد.»[1] و می‌گوید: «سیاب از نخستین شاهدان بر حضور است: زادن محتوایی نو، زادن بیانی تازه.»[2] ولی همچنانکه ادونیس یادآوری کرده است، این حضور، حضوری مستمر نیست و او در همهٔ کارهایش همواره نو نیست. به تعبیر او، سیاب به لبه یا کنارهٔ

---

۱) از مقدمهٔ ادونیس بر: بدر شاکر السیاب، قصاید، اختارها و قدم لها ادونیس، منشورات دارالآداب، بیروت، ۱۹۶۷، ص ۵.
۲) همانجا، ص ۶.

عالم نو راه یافته، اما هنوز پا در عالم کهن دارد.[۱] ولی، ادونیس خود اعتراف دارد که هیچ گاه نمی‌توان به طور صددرصد از گذشته رهایی یافت، زیرا ابداع آینده جز در پیوند با گذشته امکان‌پذیر نیست[۲]. با این همه در شرایط تاریخی شعر عرب، پس از جنگ جهانی دوم، سیاب شاعری است، به تمام معنی کلمه، متجدد.

بدرشاکر السیاب در سال ۱۹۲۶ در عراق، در روستای کوچکی به نام جیکور (که در شعر او مقام بسیار مهمی دارد و به صورت نوعی روستای رمزی و اسطوره‌ای بدل می‌شود) متولد شد. جمعیت این روستا قریب پانصد نفر است و اسم آن تعریب و تحریف کلمهٔ فارسی جوی کور است و باید از روستاهای قدیمی عراق و از یادگارهای عهدی باشد که آن قسمت از عراق، مرکز حکومت‌های ایرانی بوده است. این روستا در میان نخلستان‌هاست و به خاطر نام بدرشاکر السیاب، در محافل ادبی شهرت یافته است. زندگی و کار مردم این روستا بیشتر از رهگذر همین نخلستان‌هاست و با این که اکثریت مردم از مالکیت نخلستان‌ها برخوردار نیستند، ولی از کارکردن در همین نخلستان‌ها زندگی خود را اداره می‌کنند.

وی در خانوادهٔ متوسطی که مختصر مالکیتی در نخلستان‌ها داشت، متولد شد و چون در جیکور مدرسه‌ای نبود، درکودکی پیاده به ده مجاور می‌رفت و در آنجا به آموختن می‌پرداخت. در سالهای بعد در بصره به دبیرستان رفت. سیاب از همان کودکی شعر می‌سرود. در ۱۹۴۳ دبیرستان را تمام کرد و در همین سال وارد دانشسرای عالی

---

۱) همانجا، ص ۷. ۲) همانجا، ص ۷.

شد و به تحصیل در رشتهٔ ادبیات عرب پرداخت. در این دوره، با ترجمهٔ شعرهای بودلر و کارهای بعضی از شاعران رمانتیک عرب از قبیل الیاس ابوشبکه و علی محمود طه آشنایی و الفت یافت و در همان زمان قصیدهٔ بسیار بلندی سرود که آن را به روان بودلر اهداء کرده است زیرا روح گناهکار و عاصی بودلر او را به شدت تحت تأثیر قرار داده بود. این شعر به صورت ناقص باقی مانده و در مجموعهٔ شعر او به نام اقبال چاپ شده است. پریشانی‌های اجتماعی آن سالها، و اضطراب‌های خاص دوران جوانی و حال و هوای شعر رمانتیک‌ها و تأثیرات عصیانی شعر بودلر، اینها همه عواملی بودند که در پرورش روح سنت شکن او مؤثر بودند. در سال دوم، رشتهٔ خود را از ادبیات عرب به ادبیات انگلیسی تبدیل کرد، و این خود دریچهٔ تازه‌ای بود برای او که با شعرای انگلیسی آشنایی‌هایی پیدا کند، به خصوص رمانتیک‌هایی از قبیل وردز ورث و بایرون و کیتس و شلی. و در همین سالها بود که به عضویت حزب کمونیست عراق درآمد و رئیس «اتحادیهٔ دانشجویان دانشسرای عالی» شد. در ۱۹۴۶ شعری سرود که یک سال بعد آن را نشر کرد، این شعر «آیا این عشق بود؟» نام دارد و آمیخته‌ای است از قافیه‌هایی بی‌هیچگونه نظام خاص که تجربهٔ تازه‌ای است در قلمرو وزن و در مجموعهٔ نخستین او ــ که تحت عنوان گلهای پژمرده به سال ۱۹۴۷ چاپ شده است ــ نشر شده است. این گونه شعر، خیلی زود جای خود را در میان شعرای جوان عرب باز کرد و در همان سال خانم نازک الملائکه نیز که شاعرهٔ متجدد و پیشروی است، شعری در همین قوالب منتشر کرد که

گوینده‌اش در کتاب **مسائل شعر معاصر**[۱] معتقد است که او نخستین کسی بوده است که این روش را تجربه‌کرده است. اما قبل از این، باید پذیرفت که شعر آزاد در زبان عرب چندان هم بی‌سابقه نبود، زیرا یکی از مترجمان شکسپیر به نام علی احمد باکثیر در ترجمهٔ رومئو و ژولیت شکسپیر ـ که در همان سالها ترجمه کرده بود و اتفاقاً تا سال ۱۹۴۷ نشر نشده بود ـ این قالب را مورد تجربه قرار داده بود. و در ترجمهٔ بعضی از شعرهای خارجی از قبیل ترجمهٔ یکی از شعرهای لانگفلو نیز این کار شده بود، اما هیچ کس به آنها توجهی نکرده بود.[۲]

سیاب تا سال ۱۹۴۸ شعر آزاد دیگری نسرود و همچنان در قوالب قدیمی کار می‌کرد. در تمام دوران دانشجویی، او یکی از فعال‌ترین دانشجویان بود و در تظاهرات علیه سیاست انگلیس و اقمار بریتانیا با تمام وجود خود می‌کوشید و با این همه، از شعر این ایام او می‌توان دریافت که از عشق‌های رمانتیک سنین دانشجویی نیز بی‌بهره نبوده است. در ۱۹۴۹ که نوری السعید مجدداً به وزارت رسید، تعقیب کمونیست‌ها از اولین برنامه‌های کارش بود. او را هم در یکی از روستاهای عراق دستگیر کردند و به زندان فرستادند. تاریخ پیوستن او به حزب کمونیست عراق روشن نیست، ولی مقارن سالهای مبارزات دکتر مصدق در ایران بوده است. نکتهٔ قابل توجه این که سیاب، توسط یکی از کمونیست‌های ایران به حزب کمونیست عراق معرفی شده است. خودش در این باره می‌گوید: عموی کوچکم عبدالمجید سیاب دوستی ایرانی داشت که به ده ما رفت و آمد

---

۱) نازک‌الملائکه، قضایا الشعر المعاصر، بیروت، ۱۹۶۲، ص ۸۹.

۲) عیسیٰ بلاطه، بدر شاکر السیاب حیاته و شعره، دارالنهار، بیروت، ۱۹۷۱، ص ۸-۴۷.

می‌کرد، آن دوست ایرانی از علاقمندان به آثار جبران خلیل جبران و می‌زیاده بود، و همواره از دموکراسی و کمونیسم سخن می‌گفت، یک روز ما را به حزب کمونیست عراق ـ که یک حزب مخفی بود ـ معرفی کرد و برای هر کدام از ما یک نام رمزی انتخاب شد، و بدینگونه ما نه تنها یک کمونیست بلکه عضو حزب کمونیست شدیم.[۱]

پس از این که از زندان آزاد شد، از تدریس محروم شد و به جیکور بازگردید. در ۱۹۵۰ به تشویق بعضی دوستانش به نشر مجموعهٔ دیگری به عنوان اساطیر پرداخت و در مقدمهٔ آن در باب بعضی جوانب تازه‌ای که در تجربه‌های شعری او وجود دارد، سخن گفت.این مجموعه بیشتر شعرهای عاشقانه بود، و او در مقدمه یادآور شد که به زودی شعرهای اجتماعی خود را نشر خواهد داد. سیاب در این مقدمه از «التزام و تعهد اجتماعی شاعر» سخن به میان آورد، فقط یکی از شعرهای این مجموعه دارای زمینهٔ اجتماعی و انقلابی است: «به زیبای قصر». در همین سالها به عنوان مترجم در مطبوعات کار می‌کرد. بعضی از ترجمه‌های شعری او ـ از قبیل ترجمهٔ بعضی شعرهای ناظم حکمت ـ محصول همین سالهاست. اما روزنامه‌هایی راکه او با آنها سروکار داشت دولت مرتب توقیف و تعطیل می‌کرد، به همین جهت کار مطبوعاتی او هیچ‌گاه استمراری نمی‌توانست داشته باشد. مدتی در روزنامه‌ای که محمدمهدی جواهری بزرگترین شاعر کلاسیک نیمهٔ دوم قرن بیستم زبان عرب، نشر می‌داد به عنوان مترجم

---

۱) مراجعه شود به دکتر احسان عباس، بدر شاکر السیاب، دراسة فی حیاته و شعره، بیروت، ۱۹۶۹، ص ۸۹.

کار می‌کرد. و با جمعی از جوانان پیشرو آن روزگار محفلی ترتیب داده بودند و آثاری از ادبیات جدید غرب را ترجمه می‌کردند، از کارهای او در این زمینه، ترجمهٔ «چشم‌های الزا» اثر لویی آراگون بود.

در همان سالهایی که ایران در جنب وجوش ملی کردن صنعت نفت بود و:

آن موج روشنایی مشرق
بر نخل‌های تشنهٔ صحرا، یمن، عدن
و آب‌های ساحلی نیل

می‌تافت، ملت عراق نیز به پا خاست تا نفت خود را ملی کند، ولی با خونریزی‌ها وگیر و دارهایی که در پی داشت توفیقی به دست نیاورد و بار دیگر ملّیون آواره شدند و سیاب نیز به ایران پناهنده شد؛ یعنی به طور مخفی فرارکرد و مدتی در خرمشهر و آبادان با افرادی از حزب توده ــ که دوستش بودند ــ زندگی می‌کرد و نام مستعار او علی ارتنگ بود.[1] درگیرودار آغاز آن هجوم تاتاری ۱۳۳۲ وی به کویت گریخت (اوایل ۱۹۵۳). شعری دارد به نام «فرار ۱۹۵۳» که در مجموعهٔ معبد غرق شده چاپ شده است:

در شبی که شریان‌های آن
از ذغال بود و زمینش از قبرها
و خاکش قدم‌های ما را می‌خورد،
بر آب می‌کوشید
به سوی بادبانی که رعدها آن را دریده بودند

---

۱) عیسی بلاطه، همانجا، ص ۶۶.

بر روی زورقکی بی‌روشنایی
در آن کرانهٔ دیگر ... باشد که عراق
اشارت کند که: «سلام فرزندان من!»
اما، ما، دریغا! هرگز بازگشت نخواهیم داشت
آه! کاش سیگاری بر لب می‌داشتم
یا اندوخته‌ای یا آغوشی
از سرپناهی سبز یا شکوفه‌ای
در میهنم که در سکر فرداست
من با صبح دیداری دارم
به کوری چشم شب، ای عراق!

در کویت همچنان آواره می‌زیست و در شرکت برق آنجا کاری یافته بود و با چند تن از دوستان هم حزبش، زندگی مشترکی داشتند. در سرود باران، مجموعهٔ دیگر شعرهای او که تقریباً بهترین کار شعری اوست، شعری دارد به عنوان «بیگانه‌ای بر خلیج» که در آن به عراق می‌اندیشد. این عراق، دیگر یک مفهوم جغرافیایی نیست، بلکه سلسله‌ای تصاویر و رؤیاها و حس‌ها و تأملات است. پس از یک سال، با مشقت توانست به وطن بازگردد و در این سالها بود که با مفاهیم و صور تازه‌ای از شعر غرب آشنایی عمیق‌تری یافت و در جلساتی که با دوستان خود داشتند، شعرهای الیوت، سیتول و دیلَن تماس را می‌خواندند و در باب آن بحث می‌کردند.[1]

بر روی هم، بعد از مرحلهٔ رمانتیسم، کارهای دوران پختگی و

۱) همانجا، ص ۲-۷۱؛ و در باب منابع فرهنگی شعر او مراجعه شود به تحقیق دقیق دکتر احسان عباس، در کتاب پیشین، صفحات ۲۶۶-۲۵۰.

کمال تجربهٔ شعری در آثار السیاب، می‌تواند به سه مرحله تقسیم شود: مرحلهٔ رئالیسم سوسیالیستی، مرحله‌ای که در نظر ناقدان عرب به مرحلهٔ تموزی[1] شهرت یافته و مرحلهٔ ایوبی یا مرحلهٔ رنج. در باب مرحلهٔ رمانتیسم او پیشتر چند کلمه‌ای اشارت رفت: بیشتر دوران دانشجویی او را شامل است. ولی از ۱۹۵۳ به بعد وی به نوعی واقع‌گرایی سوسیالیستی پرداخت که از نمونه‌های بسیار موفق و معروف آن، شعر «روسپی کور» اوست که یک بار جداگانه در جزوهٔ کوچکی چاپ شده و بعد در مجموعهٔ سرود باران با تغییراتی چند. این شعر تصویری است از دختر دهقانی که پدرش به اتهام این که از خرمن، دزدی می‌کرده است کشته می‌شود و این دختر برای فرار از این شرم و خجلت، می‌گریزد ولی به گیر ارتش بیگانه می‌افتد و روسپی می‌شود، و پس از بیست سال نابینا. در حقیقت، تصویری است از عراق:

آه ای عراق! آیا رواست این که
بیداری چشم‌های نابینای خود را می‌پردازی
تا بهایی به دست آوری برای روغن در چراغی
که روشنی بخشد به نوری که تو از دیدارش محرومی؟

سیاب، اندکی پس از نشر این شعر از حزب کمونیست کناره گرفت، اما تا پایان عمرش همچنان ملتزم و چپگرا باقی ماند، و در تجدید نظرهایی که در شعرش می‌کرد، گاه جنبه‌های کمونیستی آن را

---

۱) تموز، خدای سرسبزی و شادابی نزد ساکنین بین‌النهرین، اسطوره‌ای برابر اسطورهٔ «ادونیس» نزد فنیقی‌ها.

می‌کاست؛ مثلاً در یکی از شعرهایش رود «دن» را که به عنوان رمزی از اتحاد شوری بود به رود گنگ ـ که رمزی از صلح به طور کلی بود ـ بدل کرد.[۱]

در ۱۹۵۴ دو فصل از کتاب **شاخهٔ زرین** اثر جیمز فریزر ـ که از معروفترین کارها در زمینهٔ مردم‌شناسی و اساطیر است و دریای اطلاعات در میتولوژی تطبیقی ـ توسط جبرا ابراهیم جبرا، یکی از شاعران فلسطینی مقیم عراق، در یکی از مجلات آن روزها نشر شد،[۲] سیاب پس از خواندن این فصول، متوجه شد که اسطوره تا چه حد می‌تواند زمینهٔ رمزی یک شعر را غنا و سرشاری ببخشد، به خصوص اسطورهٔ ادونیس که رمز حیات پس از مرگ و استمرار زندگی است و این تم را در شعرهای خود تا سالها تکرار می‌کرد. سیاب در سال ۱۹۵۷ در مجلهٔ **شعر** نوشت: «یکی از مظاهر شعر جدید، پرداختن به اسطوره‌هاست و رموز. و هیچ گاه تاکنون شعر تا این حد نیازمند اسطوره و رمز نبوده است. زیرا ما در عالمی زندگی می‌کنیم که در آن شعر وجود ندارد، یعنی ارزش‌هایی که بر آن حاکم‌اند ارزش‌های شعری نیستند ... و بدینگونه سخن گفتن مستقیم از غیر شعر، شعر نخواهد شد. پس شاعر باید چه کار کند؟ ناگزیر به اساطیر باز می‌گردد: به افسانه‌ها، که همچنان گرمای خود را حفظ کرده‌اند، زیرا متعلق به این عالم نیستند. شاعر به اساطیر باز می‌گردد تا از آنها به عنوان رمز استفاده کند، تا از رهگذر آنها عوالمی بیافریند که با منطق

---

۱) عیسی بلاطه، همانجا، ص ۸۱.

2) James Frazer, The Golden Bough.

سرمایه و زر بتواند درگیری نشان دهد.»[۱] چنین می‌توان تصور کرد که این گونه تلقی از اسطوره باید تحت تأثیر الیوت و به خصوص سرزمین ویران باشد، به ویژه که الیوت خودش تحت تأثیر چند کتاب معین و از همه مهمتر شاخهٔ زرین بوده است.[۲] در شعرهای پس از ۱۹۶۰ او، اسطوره‌های برجسته عبارتند از: اولیس، ایوب، العازر، ارفیوس، سندباد، و ارم ذات العماد.

به گفتهٔ خانم خالده سعید، اصالت هنر شاعری سیاب در چیزی است که آن را باید «وحدت خیال» نامید. شهود شعری او محوری را کشف کرد که در پیرامون این محور سمبل‌های شخصی و سمبل‌های اجتماعی و وطنی و سمبل‌های جهانی تلاقی می‌کنند. این «وحدت خیال» در دوایر سمبولیک متکاملی تجسم می‌یابد. مثلاً سمبل «آب» از یک محور شخصی آغاز می‌شود تا به سطح اجتماعی و جهانی می‌رسد، زیرا «آب» همان مادر یا رحم مادر است و به همان دلیل میلاد و انگیزش نیز هست، حتی دارای بعد جنسی نیز هست. (و این

---

۱) مجلهٔ شعر، چاپ بیروت، تابستان ۱۹۵۷، ص ۱۱۲، و مقایسه شود با عیسی بلاطه، ص ۱۸۷.

۲) مراجعه شود به یادداشت الیوت در The Waste Land آنجا که می‌گوید: بر روی هم، به یک اثر مردمشناسیک دیگر نیز مدیونم و آن کتاب شاخهٔ زرین است که نسل ما را عمیقاً تحت تأثیر قرار دارد. ر.ک:

T.S.Eliot: The Complete Poems and Plays, New York, 1971,P.50.

و نیز مراجعه شود به کتاب ارزشمند دیگری در باب تأثیرات شاخهٔ زرین بر ادبیات غرب:

The Literary Impact of the Golden Bough By John B. Vickery, Princeton University Press, P.233-279.

و نیز کتاب اسطورهٔ باستانی در شعر مدرن، به خصوص فصل چهارم آن:

Feder, Lilian: Ancient Myth in Modern Poetry, Princeton University Press ,1971, P. 181-269.

چیزی است که یونگ و فروید در آن اتفاق دارند و تحلیل اسطوره‌های باستانی نیز آن را تأیید می‌کند.) همچنین جیکور ـ زادگاه شاعرـ از جیکور روستا به جیکور مادر، و از جیکور مادر به جیکور رؤیاها، تا جیکور بهشت معصومیت گمشده، و جیکور تمدن کشاورزیی که در برابر مدنیت صنعتی، روی در عقب‌نشینی دارد، همهٔ این جنبه‌ها را در خود نشان می‌دهد.[۱] همین مسأله را «جاک بیرک» نیز در مقاله‌ای توضیح می‌دهد که جیکور در نظر سیاب، بیشتر بهشت گمشده‌ای است، بهشتی که شاعر آن را غالباً با مادر خویش ـ که در خردسالی او را از دست داده ـ یکی می‌کند.[۲]

در سالهایی که «پیمان بغداد» بسته شد، عراق بار دیگر در پنجهٔ غرب و دیکتاتوری گرفتارتر شد، و در این سالها سیاب بیشتر به ترجمه می‌پرداخت تا به شعر، و احساس خستگی می‌کرد و پناهی از آوارگی‌ها می‌جست. در همین سال‌ها با دختری که آموزگار بود، ازدواج کرد و مجموعه‌ای از شعرهایی را که ترجمه کرده بود در یک کتاب نشر داد که شامل شعرهایی است از: الیوت، ادیت سیتول، ازرا پاوند، استیفن اسپندر، لورکا، نرودا، رمبو، ریلکه، تاگور و ناظم حکمت؛ تمام ترجمه‌ها از طریق زبان انگلیسی است. به خاطر بعضی از شعرهای پیشرو و مترقی این مجموعه، سیاب را حکومت عراق توقیف کرد ولی یکی از دوستانش که وکیل دعاوی بود، دفاع او را به عهده گرفت و پس از مدتی شاعر را آزاد کردند. کودتای عبدالکریم

---

۱) خالده سعید، «الحرکة و الدائرة»، مجلهٔ مواقف، شمارهٔ ۱۵، سال ۱۹۷۱، ص ۶۰.

۲) جاک بیرک، «دیالکتیکیة الذات و الطبیعة»، ترجمهٔ خالده سعید، در مواقف، همان شماره، ص ۵۰.

قاسم در عراق و پیروزی ناصر در پرت سعید عواملی بودند که توجه او را به مفهوم «ناسیونالیسم» و دور شدن از کمونیسم بیشتر کردند؛ با این که بعدها وی به شدت از قاسم انتقاد کرد و تحت فشار قرار گرفت. در این مرحله تم خدای مرده و مرثیهٔ او، زمینهٔ عام شعرهای سیاب را تشکیل می‌دهد؛ در قصیدهٔ «مسیح پس از صلیب» می‌گوید:

می‌میرم تا به نام من نان خورده شود، تا مرا بکارند، در موسم.
چه زندگی‌هایی را که خواهم زیست، در هر مغاکی
آینده‌ای خواهم شد، و بذری
نسلی از مردمان خواهم شد، خونم در هر قلبی
قطره‌قطره خواهد تپید.

سرود باران

در ۱۹۶۰ به بیروت رفت تا مجموعه‌ای از شعرهای خود را منتشر کند و مجموعهٔ سرود باران او در میان مجموعه‌های شعر برندهٔ جایزه شد و مجلهٔ شعر که از مجله‌های پیشرو مترقی ادبیات عرب است، آن را جزء انتشارات خود چاپ کرد. در بازگشت از بیروت، در میان جمعی از روشنفکران اخراجی، او هم مجدداً به کار دعوت شد، ولی زندگی او در بغداد خوش نمی‌گذشت و به بصره رفت و در آنجا کاری یافت، اما بیمار شده بود و سلامتش روی در کاهش داشت. عوامل مختلف روحی و جسمی دست به دست هم داده بود و تصویری از مرگ را همیشه پیش چشم او می‌آورد. در این سال‌ها به مرگ می‌اندیشید. پیش از اینها مرگ، در نظر او، نوعی فدا شدن در راه زندگی بزرگتری بود، ولی اندک اندک، امری شخصی و خصوصی

شد. و مرگ اندیشی و یأس به حوزهٔ واژگان او نیز نفوذ کرد.[1]

در سفری که به سال ۱۹۶۱ برای معالجه به بیروت کرد، شعری دارد به عنوان «زیرا که من غریبم»، در این شعر مرگ را روبه‌روی خود می‌بیند. بیماریش در این سفر بیشتر شد و معالجه سودی نکرد و تقریباً از ناحیهٔ پا و کمر فلج شد و تشخیص دادند که یکی از عصب‌ها فاسد شده است. بعد از آن برای معالجه به لندن رفت، و باز هم سودی نکرد. در لندن حدود بیست شعر سروده است که عنوان کلی آنها «سفر ایوب» است و در مجموعهٔ سرای بردگان او چاپ شده است و در آنها روحی شکیبا و صبور و مقاوم تجلی دارد که از نوعی امیدواری برخوردار است. اما پس از مدتی به وطن بازگردید و بیماری قوت کرد تا در سال ۱۹۶۴ درگذشت. جدال میان امید و نومیدی و رنج و شادی و توانایی و ضعف، درونمایهٔ شعر سیاب را تشکیل می‌دهد، و این به گفتهٔ ادونیس شهادتی است بر زندگی روشن.

سیاب علاوه بر تجدید نظر در مبانی عروض و ایجاد زبانی متحرک و خلق نوعی فضای اسطوره‌ای جدید در شعر معاصر عرب، وحدت موضوع و استمرار داخلی و ذهنی شعر را نیز مورد نظر قرارداد و به شاعران عصر خود آموخت. به خصوص ایجاد زبانی جدید که فضای تازه را به وجود آورد. به گفتهٔ ادونیس: «از تجربهٔ شعری سیاب و با تجربهٔ او بود که شعر جدید عرب محیط بیانی جدید خود را یافت، و اکنون به مرحله‌ای رسیده است که پیوسته در

---

۱) عزت، علی، اللغة والدلالة فی الشعر، الهیئة المصریة العامة للکتاب، قاهره، ۱۹۷۶، ص ۶-۳۴

حال استمرار و گسترش است. در این محیط تعبیری و بیانی، کلمه مفهومی را که در قاموس عادت داشته، ندارد و ارتباط آن با ماقبل و مابعدش به کلی قطع شده است و دلالت آن نیز دگرگون شده است ... چنانکه گویی زبان عرب، زبان دیگری شده است.»[1] محتوای عمومی تمام شعرهای او را نبرد خیر و شر یا نبرد انسان و بدی تشکیل می‌دهد و او معتقد بود که در تحلیل نهایی، ادبیات همهٔ جهان چیزی جز درگیری نیروهای خیر و شر نیست. با این همه در شعر او لحظه‌های خصوصی انسان و تأملات فردی جای خود را دارند، و این هیچ زیانی به التزام اجتماعی شاعر نمی‌رساند. در مقدمهٔ مجموعهٔ اساطیر می‌گوید: «من از آنهایی هستم که معتقدند هنرمند در برابر اجتماع بدبختی که در آن زندگی می‌کند دینی دارد که باید آن را ادا کند، ولی من راضی نیستم که هنرمند را و به خصوص شاعر را به صورت عبد و عبید این نظریه درآوریم. اگر شاعری در کار خود صادق باشد، بی‌گمان به دردها و آرزوهای جامعه توجه دارد، بی آن که کسی او را بدین کار وادارد. در لحظه‌ای که وی از رنج‌ها و احساس‌های شخصی خود سخن می‌گوید، احساس‌هایی را بیان می کند که در ژرفترین ژرفای خود، احساس‌های اکثریت افراد جامعه هم هست.»[2]

---

۱) ادونیس، همان مأخذ پیشین، ص ۸-۷.

۲) السیاب: اساطیر، چاپ نجف، ۱۹۵۰، ص ۸؛ به نقل از عیسی بلاطه، در مأخذ پیشین، ص ۱۷۷.

تصنیفِ قدیمی

۱

در قهوه‌خانه‌ای دور و پر ازدحام، یک شب
با چشم‌های خسته نظر می‌کردم
در چهره‌ها و آتش و پاها و دست‌ها
و ساعتی که مسخره می‌کرد انبوهِ مردمان را
مسحور در طنین صدایی شدم
پرهیبِ یک صدا بود، یا سایه‌ای از آن.
از صفحهٔ قدیمِ گرامافون
با گردشی به گونهٔ طوفان
گویی صدا صدای قرون بود،
از ظلمتِ دهانهٔ غاری.

۲

آری، صدای عشق،
که دور و محو می‌شد
چون نقش بادبانی بر آب‌های دریا
در نیمه‌های یک شب
بر ساحل جزیرهٔ دوری
در گوش من طنینِ غریبی دارد
و قلبم را، اندوه می‌فشارد و می‌گویم:
این دستِ سرنوشت، میانِ دو دل، چرا
حایل شده است و فاصله افکنده‌ست
دستِ تو را، برای چه غارت کرده‌ست

از بین دست‌ها و نَفَس‌های من؟
چون شد که دورگشتی از من
مثل صدای محوی، در دوردست‌ها؟
۳
آه این صدا، صدای گرامافون
این صفحهٔ قدیمی
تکرار می‌شود، ولی آن کس که خوانده است
آیا کجاست اینک؟
آن قلب، قلب عاشق
که پشتِ این صدا بود، اکنون
پرهیبِ محو و دوری است در کشورِ عدم
و من که گوش می‌دهم آن را، اینک
فردا، در خوابِ جاودانی، آیا
این نغمه را دوباره توانم شنید؟
این لحظه، این صدا
تصویر دوردستِ زنی زیبا را
در خاطرم مجسم کرد
در اوج و موج آواز
که مثل سایه‌ای
بر آب‌های ساحلِ رودی
در نیمه‌های شب،
از گردش نسیمی لرزان شود
گاه آشکار و گاه نهانی.

آیا اگر برآرم فریاد
و شورشی کنم
با روزگار پنجه توانم فکند؟
فردا به سوی گور
ما می‌رویم و می‌رود آن عشق
عشقی که بود یکسره با ما.

۴

باقی‌ست
ذرّاتی از غبارِ وجود زن
در این فضایِ نغمه و آواز[1]
چون عاشقانِ دیگر، او نیز
ذرّاتی از غبار است
بر مردگان گذشته بسی ماه و سالها
امّا،
در صفحهٔ قدیمِ گرامافون،
باقی‌ست این صدا.

---

۱) یادداشت مترجم:
این بند را از اینجا حذف کردم:
ذرّات این غبار ملول‌اند آیا
از گردشِ زمین و زمان چون من
چون نقشهای صفحهٔ تقویم، برکفن.

رودخانه و مرگ

بُوَیب[۱]
بُوَیب
زنگ‌های برجی گمشده در تهِ دریا
آب در سبو و غروب روی درختان
و سبو که لبریز می‌شود از صدای زنگِ باران
و بلور قطره‌ها که آب شود در این زَرمه و زاری
«بُوَیب، ای بُوَیب!»
و در خونِ من به تیرگی می‌گراید اشتیاقی
به سوی تو ای بُوَیب.
ای رودخانهٔ سوگوار من، چون باران.
دلم می‌خواهد در تیرگی شتابان
به سوی تو آیم، همراهِ اشتیاقی یک ساله
فشرده در انگشتان هر دست
چنان که گویی نذر و نیازی برای تو می‌آورم
از گلها و گندم.
دلم می‌خواهد روی تپّه‌ها بایستم
به تماشای ماه
وقتی که میان دو سوی بسترت می‌تابد
و پُر می‌کند سبدها را از آب‌ها و ماهی‌ها و گُل‌ها
دلم می‌خواهد در تو شناور شوم، به جستجوی ماه

---

۱) بُوَیب، نام رودخانه‌ای است در عراق.

و صدای شن‌ریزه‌ها را در اعماق تو بشنوم
که همانندِ هزاران گنجشک، بر درختان، صدا سرداده‌اند!
آیا تو رودخانه‌ای یا بیشهٔ اشک‌هایی؟
ماهیِ شب زنده‌دار، سحرگاهان، آیا به خواب می‌رود؟
و این ستارگان، آیا همچنان چشم انتظارند؟
و یا پرنیان و هزاران سوزن را، خوردنی می‌بخشند؟
و تو ای بُوَیب
دلم می‌خواهد که در تو غرقه شوم
و صدف‌ها را به چنگ آورم
و ازان سرایی بسازم
که سبزی آب‌ها و درخت‌ها در آن بتابد
چندان که ستارگان را و ماه را تابندگی است
دلم می‌خواهد که با جزر و مدِّ تو به سوی دریا شتابم
مرگ، جهانِ شگفتی است که از کودکان دل می‌رباید
و دروازهٔ نهانیِ آن در توست.

□

بُوَیب، ای بُوَیب
بیست سال سپری شده است و هر سالی از آن همچون ابدیّتی
و امروز، به هنگامی که تاریکی فرو می‌افتد
و بی آن که خواب به چشمم درآید در تختِ خواب می‌آسایم
خاطر خویش را جلا می‌دهم: همچون درختی در سپیده‌دم
با شاخه‌های گسترده و میوه‌ها و پرندگان
خون‌ها و اشک‌ها را احساس می‌کنم، چنان چون باران

که جهان سرشار از اندوه، آنها را، فرو می‌ریزد
زنگ‌های مردگان در رگ‌های من به صدا در می‌آید
و ظلمتی در خونم زبانه می‌کشد
در اشتیاق گلوله‌ای که یخ‌های ناگهانش اعماق سینه‌ام را بشکافد
و همچون دوزخی استخوان‌ها را شعله‌ور کند.
دلم می‌خواهد که به یاری پیکارگران شتابم
و پسِ‌گردنی سختی بزنم به روزگار
دلم می‌خواهد که غرقه شوم
به ژرفا ژرف خون خویش
تا بارِ سنگین انسانیت را بر دوشِ خود حمل کنم
و رستاخیزی از زندگی برانگیزم،
چرا که مرگ من آن پیروزی بزرگ است.

آوارهٔ بغداد

عبدالوهاب البیّاتی (عراق، ۱۹۲۶)

شاید هیچ شاعری ـ از میان شعرای شرق میانه ـ پس از ناظم حکمت به اندازهٔ عبدالوهاب البیاتی خارج از میهن خویش شهرت نیافته باشد، به خصوص در کشورهای متمایل به شرق: کشورهای سوسیالیست. در میان کشورهای عربی نیز عبدالوهاب امروزه به عنوان پرچمدار شعر مترقی مورد قبول همگان است و اهتمامی که به نقد و تحلیل و بحث در باب آثار او می‌شود، در مورد هیچ شاعر زندهٔ دیگری دیده نشده است. تا آنجا که من می‌دانم شعرش به غالب زبانهای زنده، به خصوص در کشورهای سوسیالیست، ترجمه شده است و در زبان عربی متجاوز از هفت کتاب دیده‌ام که خاص تحلیل آثار او نوشته شده، علاوه بر ده‌ها رسالهٔ دکتری و مقالات بسیاری که هر ماه در نشریات عربی در باب او و کارهای وی نشر می‌شود.

اگر ادونیس تجربهٔ شاعر را سفر در اعماق کلمه می‌داند، البیاتی تجربهٔ شاعر را سفر در اعماق حیات و گسستن از اقلیمی و پیوستن به

اقلیمی دیگر می‌داند. درونمایهٔ شعرهای او، در تحلیل نهایی، چنان که جای دیگر بدان پرداخته‌ام[1]، سفرکردن و کوچ است. این سفر پایانی ندارد، چرا که زندگی و تکامل پایانی ندارد. هنرمند و انسان آگاه، کسی است که به شطی می‌پیوندد که به دریای تکامل می‌ریزد. و این چنین برداشتی از شعر، با زندگی شخصی او نیز هماهنگی دارد زیرا وی بیشتر عمر خود را در آوارگی و کوچ به سر برده است و جز در این چند سال اخیر که در وطن خویش توانسته است نفسی بکشد، همواره آواره بوده است.

من او را یکی از متواضع‌ترین شاعرانی یافتم که در زندگی با آنان برخورد داشته‌ام. از او پرسیدم: «آیا تو عضو حزب کمونیست هستی؟» گفت: «نه. من با هرگونه حرکت پیشروی که در جهان باشد همدل و همرایم و نمی‌توانم در یک حزب فعالیت داشته باشم.» او را شاعری جوینده یافتم و همواره در تلاش این که چیزی بر قلمرو تجربه‌های خود بیفزاید. شنیده بود که شعرهای غالب دهلوی به انگلیسی ترجمه شده است، می‌گفت: «می‌خواهم کتابی در باب میرزا غالب به عربی تهیه کنم.» با هم رفتیم و آن ترجمه را از کتابفروشی دانشگاه پرینستون خریدیم.

غالباً پرکار بودن، با یاوه گفتن و تکرار و ابتذال نوعی ارتباط مستقیم دارد؛ اما عبدالوهاب با همهٔ پرکاری، همواره از ابتذال و تکرار گریخته است. همانگونه که هر درخت سالمی، در بهار، برگ و باری نو به طبیعت عرضه می‌کند، البیاتی نیز هر سال دیوان شعری به

---

۱) شفیعی کدکنی: مقدمهٔ آوازهای سندباد، تهران، نیل، ۱۳۴۸.

همزبانان خویش و به جهان ادب ارائه می‌دهد، و مسیر این آفرینش تاکنون به نقطهٔ ابتذال و تکرار نرسیده است. من کارهای اخیر او را اندکی دور از مسیر طبیعی راه و رسم او می‌بینم، به خصوص گرایش بیش از حد او به رمز، اما باید اعتراف کنم که تکرار و ابتذال به هیچ وجه در آنها راه ندارد. بعضی از دوستان من ــ که از روشنفکران عرب هستند و اهل نقد ــ معتقدند که کارهای او تا حدود ۱۹۶۸ بهتر از کارهای اخیر اوست، ولی به نظر می‌رسد که یک شاعر را نباید وادار به تکرار قسمت‌های موفق هنرش کرد، باید او را آزادگذاشت تا تجربهٔ خویش را در جهت خلق عوالم جدید ادامه دهد، بی‌گمان به نقطه‌هایی دست خواهد یافت که طرفدارانی داشته باشد.

البیاتی همواره با شعر خویش در سفر است، سفر در زمان و سفر در مکان، آن گونه که دیگر همهٔ تاریخ و همهٔ جهان ــ از فرطِ سفر و گشتن ــ به گونهٔ میهن او درآمده است؛ میهنی که شاعر در آن، در انتظار «آن که می‌آید و نمی‌آید» همواره در جستجو است و این نفس زندگی است. در مصاحبه‌ای که در ۱۹۷۱ با او کرده‌اند، می‌گوید: «در دیوان‌های قبل از دفتر فقر و انقلاب احساس مبهمی وجود دارد به این که قهرمانی یا سواری هست که خواهد آمد، و ای بسا که این سوار، همان انقلاب است و در این دیوان احساس می‌کنی که درکمین است: در جایی از زمان و مکان که من از آن اطلاعی ندارم، و من آواز و فریادهای این موعود منتظر را می‌شنیدم. و در آن که می‌آید و نمی‌آید احساس می‌شود که این موعود نخواهد آمد چرا که مرده است، و من راهی ندارم جز این که منتظر میلاد دوم و تولد دیگر این موعود منتظر بمانم و ای بسا که در بهره‌ای که من از زندگی دارم، او

متولد نشود، از اینروست که مجموعهٔ مرگ در زندگی به وجود آمده است ...»[۱]

زبان شعری بیاتی هیچ مرزی نمی‌شناسد، حتی می‌توان گفت که در استعمال کلماتی که بعضی از محافظه‌کاران آن را غیرشعری می‌دانند ـ و این یکی از خنده‌دارترین حرفهاست! ـ وی افراط می‌کند. مقدار زیادی از کلمات و صفت‌ها در شعر او هست که درگیری او را با پلیدی‌های موجود بیان می‌کند و او از کاربرد آنها ناگزیر است: قواد، دزد، روسپی، اخته، مخنث، و دلقک دشنام‌هایی است که قهرمانان شعرهای او نثار وضع موجود می‌کنند، و در عالمی که ما در آن می‌زییم مگر کم‌اند کسانی که دارای این صفات‌اند و در صدر کارها. از نظر بیاتی، شعر اسلحه است و ابزار زندگی و باید با شعر ویران کرد، و ساخت. این ویران کردن و ساختن مرزی نمی‌شناسد و هیچ گاه به نقطه پایان نمی‌رسد.

عبدالوهاب البیاتی در بغداد به سال ۱۹۲۶ متولد شد. در محله‌ای نزدیک مزار صوفی معروف عبدالقادر گیلانی و از همان آغاز با چهرهٔ فقر آشنا شد. تحصیلات دبیرستان و دانشگاه را در بغداد ادامه داد و در سال ۱۹۵۰ از دانشسرای عالی بغداد لیسانس در ادبیات عرب گرفت. کارش تدریس بود و در ضمن به روزنامه‌نویسی نیز می‌پرداخت و از همان آغاز، فکر مترقی و انسانی او، وی را در صف مبارزان علیه رژیم فاسد عراق و حکومت نوری السعید قرارداد. در

۱) از مصاحبه با غالی شکری در مجلهٔ دراسات عربیة در تاریخ اوت ۱۹۷۱، به نقل صبری حافظ در کتاب: الرحیل الی مدن الحلم، دراسة و مختارات من شعر عبدالوهاب البیاتی، دمشق، ۱۹۷۳، ص۱۹.

سال‌هایی که این مبارزه داشت اوج می‌گرفت، او و همکارانش مجله‌ای به نام فرهنگ نو نشر می‌دادند. حکومت مجله را توقیف کرد و او و یارانش را آواره و دربه‌در ساخت و او ازکار دولتی اخراج شد. در سال ۱۹۵۴ به بیروت گریخت. مدتی در آنجا زندگی می‌کرد و درس می‌داد تا به مصر رفت و در آنجا به‌کارهای مطبوعاتی پرداخت، و از مصر یک چند به سوریه رفت. سپس به شوروی و وین رفت، و در این گیرودار آوارگی بود که انقلاب ۱۹۵۸ عراق روی داد و او به وطن خویش بازگردید. وی در دوران تبعید و آوارگی خویش رنج‌ها و مصائب بسیاری کشید، اما هیچ گاه از سرودن و به زندگی اندیشیدن باز نایستاد. اکنون وی عضو «اتحادیهٔ نویسندگان عراق» است و در بغداد زندگی می‌کند.

پس از انقلاب ۱۹۵۸ در سالهایی که وی در شوروی زندگی می‌کرد، یک چند به عنوان وابستهٔ فرهنگی عراق در آن کشور خدمت کرد ولی بعدها این کار را رها کرد. وی حدود هفت سال در شوروی بود، و در آنجا بود که با ناظم حکمت ــ شاعر انسانی ترک ــ آشنا شد و ناظم در سال ۱۹۵۹ مقدمه‌ای نوشت، در باب نشر ترجمهٔ شعرهای بیاتی به زبان روسی که تحت عنوان ماه سبز انتشار یافته بود. وی در این مقدمه می‌گوید: «من از شعرهای بیاتی، سادگی و صراحت آن را می‌پسندم، و قابلیتی که در متبلور کردن معانی و تمرکز دادن آنها دارد.»[1] و در آخرین نوشته‌ای که از ناظم حکمت پس از مرگ وی نشر شد ــ و آن یادداشتی بود در باب البیاتی که برای یکی از مجلات ادبی

۱) مأساة الانسان المعاصرفی شعر عبدالوهاب البیاتی، قاهره، ۱۹۶۶.

شوروی، نوشته بود. ـ ناظم حکمت نوشت: «بیاتی، شاعر اصیلی است، از شمار آن دسته شاعران حقیقی که تجددخواهی آنان، پاسخگویی به نیاز محتوای نو است و کوششی برای ایجاد بدعت نیست. من در بیروت که بودم پیوسته از من در باب او پرسش می‌کردند و همچنین در قاهره و همچنین لایپزیگ و پراگ و دانشگاه پاتریس لومومبا در مسکو؛ همه جا جوانان شعر او را برای من می‌خواندند. من حتی در شعرهای سیاسی او آن طنین ملایمی را دوست دارم که از جهات مختلف به قلب من نزدیکتر است. شعرهایی که خطاب به همسرش دارد و یا دربارهٔ کودکان و آزادی، که در آنها گرمای قلب و ایده‌آل‌های اجتماعی به طور تجزیه‌ناپذیری به هم آمیخته‌اند، همهٔ این شعرها، باری از حالات غنایی در خود دارند.»

ناظم حکمت در پایان این مقاله می‌گوید: «من نمی‌دانم او کی به وطن خویش باز خواهد گشت. آرزومندم که در نزدیکترین فرصت‌ها او به وطن خویش بازگردد، زیرا این خود بدان معنی است که عراق آزادی خود را بازیابد. با این همه، اگر چه او هنوز به میهن خویش بازنگشته و در خیابانها ظاهر نشده است، ولی شعرهای او در بغداد زندگی می‌کنند و با نظام فاشیستی و پلیسی در مبارزه‌اند.»[1]

البیاتی در خصوص آشنایی خویش با ناظم حکمت می‌گوید: در یکی از روزهای ژوئیهٔ ۱۹۵۸ بود؛ و ما آوارگان و تبعیدیان آهنگ بازگشت به میهن داشتیم. میهن آزادی یافته بود و از خواری و

---

۱) همانجا، ص ۱۸.

زبونی‌یی که در نتیجهٔ استعمار انگلیسی ـ آمریکایی اسیرش بود، رها شده بود. من در مسکو بودم و می‌خواستم به وطن بازگردم، پیش از بازگشت به خانهٔ ناظم حکمت رفتم ... در یک خانهٔ ییلاقی در اطراف مسکو به دیدارش رفتم و هنگامی که بدانجا رسیدم، او با جمعی از دوستان روسی و ترک خود بر سر میز مشروب و غذا نشسته بودند، و به یاد دارم که رئیس تئاتر بالشوی (تئاتر بزرگ مسکو) هم برای دیدار او به آنجا آمده بود. در همین نخستین دیدار، من و او چندان با یکدیگر خوگر شدیم که گویی یاران چندین ساله‌ایم ... ناظم در زمینه‌های مختلف سخن می‌گفت، از جمله می‌گفت: شعر غنایی تنها تنفسگاه شاعر نیست و شاعر باید همیشه در جستجوی امکانات تازه باشد تا با صور گوناگون از روحیهٔ خویش سخن بگوید. تأکید می‌کرد که تئاتر نزدیکترین هنرهاست به شعر. و می‌گفت: همه تئاترنویس‌های یونانی و رومی و فرانسوی روحاً شاعرند. و بیان می‌کرد که تئاتر ـ چه به نظم و چه به نثر ـ به شاعر پرو بال می‌دهد و به او مجال پرواز در آفاقی می‌دهد که با شعر نمی‌تواند بدان‌ها برسد. دربارهٔ شعر جدید می‌گفت: شعر جدید بالاترین سطح در رشته‌های ادب به شمار می‌رود، از اینرو شعر بالاترین مرحله‌ای است که پیشرفتهای مدنی بدان رسیده است. و اشارت می‌کرد که شعر جدید ـ نوعی که از نظر تکنیک و موسیقی صادق است ـ به مانند موسیقی است و به صورت هنری باقی می‌ماند که در دسترس همگان نیست، بر خلاف تئاتر.[1] و باز می‌گفت: شعر در یک لحظه، هم وسیله

---

۱) عبدالوهاب البیاتی: «خاطره‌هایی از ناظم حکمت»، ترجمهٔ شفیعی کدکنی، جهان نو، شمارهٔ ۶-۴، سال ۱۳۴۸، ص ۱۴۳.

است و هم هدف: سلیح تهی‌دستان است، در شب شکست؛ و سلیح آوارگان زمین است. می‌گفت: وطن من از آن من است و من یکی از سازندگان این جهانم و از صاحبان این خانهٔ بزرگ که آن را کرهٔ زمین می‌خوانیم. ناظم حکمت نمی‌پسندید که او را در یک ناحیهٔ خاص و تقسیم‌بندی معین سیاسی و حزبی قرار دهند. و نمی‌خواست که شاعر یک اردوگاه باشد، دلش می‌خواست «شاعر پیشرو، شاعر مردم، شاعر همهٔ مردم، شاعر انسان» باشد. و اعجابی عظیم نسبت به خیام داشت، و می‌گفت: اگر خیام امروز زنده شود، جز ندای پیشروی و تقدم روزگار ما نخواهد بود.[۱]

از خصایص عمدهٔ شعر البیاتی، گسترشی است که در زمینه‌های مختلف دارد و نیروی تداعی او در جهت‌های مختلف زمانی و مکانی که گاه در مرحلهٔ نخستین نوعی عدم تناسب به نظر می‌رسد. هنگامی که سومین دیوان شعر او با نام شکوه کودکان و زیتون را باد! منتشر شد، یکی از شاعران تندرو لبنان ــ که از جهات بسیاری با البیاتی اختلاف سلیقه دارد ــ در مجلهٔ شعر، چاپ بیروت نوشت: «در این هفته، من به شهرهای بی‌شماری از عراق و فلسطین و مارسی ــ در فرانسه ــ و شیکاگو و چین و تهران و سوریه و تونس و مراکش و الجزایر سفر کردم و چه قدر دلم می‌خواست وقت بیشتری را در ورشو سپری کنم. و این سفری بود بر بال شعرهای عبدالوهاب البیاتی، چرا که البیاتی ... در نتیجهٔ نوعی جهانی بودن و شمولی که دارد، خواننده را ــ اگر چه با رایحه‌ای ملایم ــ به افریقای شمالی، یا چین منتقل می‌کند و به او

---

۱) همانجا.

فرصت می‌دهد که ـ اگر چه برای مدتی کم ـ در آن سرزمین‌ها حضور یابد، زیرا عبدالوهاب شاعری است با فرهنگی وسیع و اطلاعی سرشار از حوادث سیاسی و تحولات بین‌المللی، و از سوی دیگر در ارائهٔ تصویرها و سرعت تخیل و شدت تأثر و نیز امکانات مایه‌گیری شعری، بسیار توانا.»[۱]

هنگامی که دومین مجموعهٔ شعر البیاتی منتشر شد، دکتر احسان عباس کتابی نوشت با عنوان **عبدالوهاب البیاتی و شعر جدید عراق**[۲] و در این کتاب وجوه مختلف شعر او را مورد بررسی قرار داد. وی در این کتاب، شعر البیاتی را از جهاتی با مکتب تصویرگرایان **Imagism** می‌سنجد و جهات اختلاف او را با آنان بازگو می‌کند، و می‌گوید: برای این که تفاوت البیاتی را با تصویرگرایان روشن کنیم، باید ببینیم مقصود ایشان از «تصویر» چیست؟ افراد این مکتب می‌کوشند هر واژه را از تصوراتی که از مکتب رمانتیسم در حاشیهٔ آن وجود دارد، تجرید کنند، یعنی آنچه را در پیرامون کلمه، از نظر عاطفی وجود دارد، از آن سلب کنند. وقتی کلمهٔ «ماه» در شعر رمانتیک‌ها می‌آمد احساس تنهایی را بیدار می‌کرد و سپس احساس اندوهی رقیق را؛ اما تصویرگرایان چنین خواستند که مجرد از این تصورات باشد، و در مورد تشبیه نیز ایشان بیشتر می‌کوشیدند که تصویر را به طور دقیق رسم کنند، بی آن که هیچ رمزی یا تصوری از آن فهمیده شود. اما تصویر در شعر البیاتی بدینگونه نیست ... زیرا او وقتی احساس کرد

---

۱) انسی الحاج، مقالهٔ مندرج در **الشعر فی معرکة الوجود**، چاپ مجلهٔ شعر، بیروت، ۱۹۶۰، ص۴-۵۳.

۲) احسان عباس، **عبدالوهاب البیاتی و الشعر العراقی الحدیث**، بیروت، ۱۹۵۵.

کلمه در زبان عربی، جامد و خشک است، کوشید تا «حیات» را به کلمه بازگرداند و کلمه را به گونهٔ پرده‌ای درآورد که در ورای آن معانی‌یی نهفته باشد به حدی که این معانی هنگامی که جمع شد، لفظ ـ این پردهٔ صوتی و حرفی ـ را بشکافد و اجزای تصویر را به وجود آورد. بنابراین، تصویر چیزی است که مشترک میان او و شاعران تصویرگرای است. اگر اختلاف در هدف وجود نداشته باشد، از نظر پراکندن اجزای تصویر میان آنها هیچ فرقی وجود ندارد. کافی است شعر «بازار دهکدهٔ»[1] البیاتی را با شعر «محلهٔ مکزیکی» فلچر[2] مقایسه کنیم. یکی دیگر از وجوه مشابهت او با تصویرگرایان، «تکرار» است که در شعرهای او فراوان دیده می‌شود.

البیاتی، قبل از آن که از تصویرگرایان فاصله بگیرد، با الیوت دیدار می‌کند... تردیدی نیست که البیاتی با الیوت پیوندی استوار دارد، خواه مستقیم و خواه غیرمستقیم. شیوهٔ عمومی شعر الیوت در او اثر کرده، به ویژه از نظر تلفیق اساطیر، و اقتباس‌های بسیار از محفوظاتی که در ذهن شاعر رسوب کرده است. چندان که این اقتباس‌ها و محفوظات، خشت‌های اصلی بنای شعر را به وجود می‌آورد. در اینجا اقتباس از اجزای اساسی شکل است و به منزلهٔ سرقت یا اخذ کار دیگران تلقی نمی‌شود، زیرا روش کار بر تداعی است و این تداعی در جهات مختلف، از خوانده‌های روزنامه تا محفوظات دوران تحصیل و هزار و یکشب و حتی شعر شلی[3] کشیده می‌شود و نیز تا شعر متنبی و حکمت‌های انجیلی.

---

۱) شعر سوق القرية، مجموعهٔ اباريق مهشمة، چاپ سوم، بیروت، ۱۹۶۷، ص ۳۷.

2) John Gould Fletcher (1886 - 1950). 3) P.B.Shelley (1792 - 1822).

اما البیاتی در نقطه‌ای خاص از الیوت جدا می‌شود، در اینجاست که او نوعی گرایش به «پیشرو» بودن و تمایل به آن سپیده‌دم جدید دارد، سپیده‌ای که انتظارش می‌رود؛ و البیاتی با عاطفه‌ای خاص ـ که الیوت فاقد آن است ـ از رنج‌ها و بردگی‌ها سخن می‌گوید و قلبش با هرگونه جنبش آزادی‌خواهانه، در بیشه‌های افریقا یا قلب آسیا می‌تپد. اختلاف دیگری که او با «الیوت» دارد در محور ایمان مذهبی است و این محوری است که الیوت شعر خود را بر آن استوار کرده است، اما البیاتی این محور را رها کرده و شخصیت‌های او همه کسانی هستند که آب دهان در چهرهٔ آسمان می‌افکنند و جز در لحظه‌های شدید ضعف، توجهی به آسمان ندارند. در شخصیت‌های شعری البیاتی هیچگونه احساس گناه یا کوششی نفسانی به خاطر آن وجود ندارد، مگر این که گناه چیزی باشد از جانب فرد نسبت به اجتماع. در اینجاست که شخصیت‌های او احساس پشیمانی می‌کنند، ولی هیچ گونه توجهی به آسمان پیدا نمی‌کنند بلکه توجه ایشان به جامعهٔ انسانی است تا از آن بخشایش بخواهند. ازین روی گناه در نظر البیاتی امری دینی نیست، بلکه نقصی است اجتماعی، و بزرگترین گناه فروختن وجدان انسانی است.

همهٔ شخصیت‌های شعر او در رؤیای بازگشت‌اند. حتی آنها که در جهت رسیدن به آزادی حرکت می‌کنند در قاموس او «بازگشتگان» نام دارند، زیرا که ازگذشته می‌آیند و با بهار باز می‌گردند و او این معنی را از «بازگشت به کودکی» می‌گیرد. و در بسیاری از شعرهای او اشتیاق به این عالم دیده می‌شود، و در راه بازگشت به همین عالم است که شخصیت‌های شعر او درگردش و سفرند، نه به خاطر نفس کوچ کردن.

شخصیت کوچ‌کننده، از هر نمونهٔ دیگری به ذهن او نزدیکتر است و او از این نظر همانند اودن است که همواره دوستدار چنین شخصیتی بود. شخصیت‌های کوچ‌کنندهٔ شعر او، همگی در نبرد میان اکنون و گذشته‌اند و پایان این پیکار، بازگشت است، و این بازگشت و کوچ، ویژهٔ انسان نیست بلکه اگر بخواهیم تصویر را کامل‌تر کنیم می‌توانیم در پرندگان نیز این خصوصیت را ببینیم که احساس البیاتی را از رهایی و آزادی بیشتری ـ بیشتر از آنچه سهم انسان است ـ سرشار می‌کند و در آنجاست که می‌بینیم او دسته‌های گنجشکان و پرندگان ـ به ویژه «بازگشتگان» آنها را ـ فراموش نمی‌کند.

اما چیست که شاعر را به پرداختن به این موضوع وامی‌دارد؟ آیا این یک تجربهٔ خصوصی زندگی اوست؟ شاید. چرا که شوق او به روستا، میزان دلبستگی وی را به «بازگشت» تصویر می‌کند. شاید هم دید فلسفی اوست، زیرا وی با وضع اجتماعی و روحی و فلسفی خود معتقد است که کوچ و گردش بهترین راه تحقق یافتن بازگشت است.[۱]

بر روی هم، سیر حیات و سیر شاعری البیاتی بدینگونه خلاصه می‌شود: ۱۹۲۶ تا ۱۹۴۴ دوران کودکی در بغداد و تحصیلات دبیرستان. ۱۹۴۴ تا ۱۹۵۰ تحصیل در دانشسرای عالی. ۱۹۵۰ نشر نخستین مجموعهٔ شعرهای او: فرشتگان و شیاطین.[۲] در فاصلهٔ ـ ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۳ دبیر دبیرستانهای بغداد. ۱۹۵۴ نشر دومین دیوان شعرش به

---

۱) برای تفصیل بیشتر در این موارد مراجعه شود به: شفیعی کدکنی، مقدمهٔ آوازهای سندباد، مجموعهٔ شعرهای عبدالوهاب البیاتی، چاپ دوم، تهران، نیل، ۱۳۵۵.

۲) ملائکة و شیاطین، بیروت، ۱۹۵۰.

نام ابریق‌های شکسته[۱] که در حقیقت نخستین دیوان اوست زیرا در این کتاب است که او چهرهٔ راستین خود را نشان داده است و کتاب اول با این که از افکار انسانی به دور نبود، ولی روح رمانتیک ضعیفی بر آن حاکم است. در همین سال که با یارانش مجلهٔ فرهنگ نو را نشر می‌دادند، و عراق داخل پیمان بغداد می‌شد، همهٔ آزادگان ـ از جمله او و یارانش ـ مورد هجوم پلیس و حکومت نوری السعید قرار گرفتند و در پادگانهای نظامی توقیف شدند. سپس به بیروت و قاهره رفت. در ۱۹۵۶ شکوه کودکان و زیتون را باد![۲] را نشر داد و در مجلهٔ الجمهوریة به کار نویسندگی پرداخت و کتاب نامه به ناظم حکمت و شعرهای دیگر[۳] را در همین سال نشر کرد. در ۱۹۵۷ شعرهایی در تبعید[۴] را منتشر کرد و به کمک احمد مرسی، پل الوار: سرایشگر عشق و آزادی[۵] را ترجمه کردند. در ۱۹۵۸ به اتریش رفت، به عنوان نمایندهٔ کشورهای عربی در «کنگرهٔ ادبا و هنرمندان جهان.» همچنین از اتحاد شوروی دیدار کرد و با ناظم حکمت آشنا شد. بعد از انقلاب ۱۹۵۸ عراق به وطن خویش بازگشت و به عنوان مدیر تألیف و ترجمه در وزارت فرهنگ عراق به کار پرداخت. در این سال ترجمهٔ روسی اشعاری در تبعید نشر یافت. در ۱۹۵۹ آراگون: شاعر مقاومت[۶] را با احمد مرسی ترجمه کردند. ترجمهٔ چینی اشعاری در تبعید در همین

---

۱) اباریق مهشمة، بغداد، ۱۹۵۴. ۲) المجد للاطفال و الزیتون، قاهره، ۱۹۵۶.

۳) رسالة الی ناظم حکمت و قصاید اخری، بیروت، ۱۹۵۶.

۴) اشعار فی المنفی، قاهره، ۱۹۵۷. که تحت عنوان شعرهای تبعید به ضمیمهٔ «چشمان سگان مرده» توسط شاعر معاصر آقای عدنان غریفی ترجمه شده است، تهران، انتشارات رواق.

۵) بول ایلوار مغنی الحب و الحریة، بیروت، ۱۹۵۷.

۶) اراغون شاعر المقاومة، بیروت، ۱۹۵۸.

سال نشر شد، و از آلمان شرقی دیداری کرد و مجموعهٔ بیست شعر از برلن[1] نشر شد. در همین سال به دعوت نویسندگان بلغاری به آن کشور رفت، و به عنوان رایزن فرهنگی عراق در مسکو تعیین شد. از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۴ در شوروی بود و در ۱۹۶۱ کار سفارت را رها کرد و در دانشگاه مسکو به تدریس پرداخت و به عنوان محقق در انستیتوی ملل آسیا ـ وابسته به آکادمی علوم اتحاد شوروی ـ تعیین شد و از غالب جمهوری‌های آسیایی شوروی دیدن کرد. در ۱۹۶۰ مجموعهٔ کلماتی که هرگز نمی‌میرند[2] در بیروت نشر یافت. در ۱۹۶۱ ترجمهٔ ازبکی اشعاری در تبعید نشر شد و راه آزادی به زبان روسی منتشر گردید. در ۱۹۶۳ ترجمهٔ ابریق‌های شکسته به زبان چینی نشر شد و ماه سبز به زبان روسی. در همین سال تابعیت عراقی او از وی گرفته شد و اجازهٔ سفر به او ندادند. در ۱۹۶۴ آتش و کلمات[3] در بیروت نشر شد. و به قاهره سفر کرد. در ۱۹۶۵ دفتر فقر و انقلاب[4] و آن که می‌آید و نمی‌آید[5] انتشار یافت، و نیز ترجمهٔ اشعاری در تبعید به زبان «چک.» در ۱۹۶۷ مجدداً تابعیت عراقی را به او بازگرداندند. و مجموعهٔ مرگ در زندگی[6] را در بیروت نشر داد و کتاب تجربه‌های شعری من[7] را، و نیز مجموعهٔ چشم‌های سگان مرده[8] را. در همین سال ترجمهٔ اسپانیولی اشعاری در تبعید در مادرید انتشار یافت، و نیز مجموعهٔ مرثیه‌ای برای

---

۱) عشرون قصیدة من برلین، بغداد، ۱۹۵۹.
۲) کلمات لاتموت، بیروت، ۱۹۶۰.
۳) النار و الکلمات، بیروت، ۱۹۶۴.
۴) سفر الفقر و الثورة، بیروت، ۱۹۶۵.
۵) الذی یأتی و لایأتی، بیروت، ۱۹۶۶.
۶) الموت فی الحیاة، بیروت، ۱۹۶۸.
۷) تجربتی الشعریة، بیروت، ۱۹۶۸.
۸) عیون الکلاب المیتة، بیروت، ۱۹۶۹.

آفتاب حزیران[۱]. در همین سال به وطن خویش بازگشت و مورد استقبال رسمی و ملی قرارگرفت و سپس به قاهره بازگشت. در ۱۹۷۰ نوشته برخاک[۲] را نشر داد و مجموعهٔ یادداشت‌های سیاست پیشه‌ای حرفه‌ای[۳] را. علاوه بر این مجموعه‌ها، تا آنجاکه به یاد دارم و دیده‌ام، این مجموعه‌های شعری نیز از او نشر یافته: کتاب دریا[۴]، شعرهایی عاشقانه بر دروازه‌های هفتگانهٔ جهان[۵]، ماه شیراز[۶] و ترجمهٔ انگلیسی شعرهایش که خودش این‌ها را به من لطف کرد و من الآن در امریکا آنها را در اختیار ندارم و نمی‌توانم مشخصات آنها را به دقت بنویسم.[۷]

در این لحظه به خاطرم آمد که وقتی نخستین چاپ آوازهای سندباد در ۱۳۴۸ انتشار یافت، شهید فدایی خلق، خسرو گلسرخی، مقاله‌ای در باب آن ترجمه و البیاتی نوشت؛ برای حسن ختام، این چند سطر را ــ از مقالهٔ او ــ با هم می‌خوانیم: عبدالوهاب البیاتی از آن سوی دیوار محال سخن می‌گوید و صدای او از دیوارهٔ صوت می‌گذرد و به سوی ما باز می‌گردد تا نوید گونهٔ رستاخیز باشد: استحاله‌ای در جسم و روح، نوزایی سبز سبزی که مستقیماً از نور و آفتاب مایه می‌گیرد. انسان‌های شعر او از فساد خاک برمی‌خیزند،

---

۱) بکائیة الی شمس حزیران و المرتزقة، بیروت، ۱۹۶۹.

۲) الکتابة علی الطین، بیروت، ۱۹۷۰.

۳) یومیات سیاسی محترف، بیروت، ۱۹۷۰.

۴) کتاب البحر، بیروت، ۱۹۷۵.

۵) قصاید حب علی بوابات العالم السبع، بغداد، ۱۹۷۱.

۶) قمر شیراز، بغداد، ۱۹۷۵.

۷) برای تفصیل کارهایی که در باب او شده است، از قبیل کتابهای مستقلی که در باب وی نگارش یافته، یا رساله‌های دکتری و فوق لیسانس دربارهٔ او، و نیز ترجمهٔ شعرهای او که به بیشتر از بیست زبان ترجمه شده، مراجعه شود به مقدمهٔ دیوان عبدالوهاب البیاتی، دارالعوده، بیروت، ۱۹۷۱، جلد اول.

ریشه‌ها را می‌گسلند، سر و چشم را به نور می‌شویند و زندگی از سر می‌گیرند، و این خود مظهر رستاخیز و زایش دوباره‌ای است.[۱] [وقتی در توکیو بودم خبر درگذشت البیاتی را شنیدم و این چند کلمه را روی کاغذی نوشتم، جایش همین جاست.

چشمِ سگانِ مُرده

مرثیه‌ای برای دوستم عبدالوهاب البیاتی

نقشت به بیقراری و غربت نشست
چون سرنوشتِ آب و ترانه
چون سرگذشتِ روشنی و شعر
آوارهٔ همیشهٔ تاریخ!

□

جاروکشانِ خواجهٔ زرّین
در مقدمِ هزارهٔ سوم
میدانِ قرنِ بیستمین را دارند
از بازمانده‌های صدای تو
جاروب می‌کنند،
تا روستای کوچک دنیا
جز یک صدا نداشته باشد.

□

---

۱) خسرو گلسرخی، «شاعری از آفاق اشک، آوازهای سندباد»، آیندگان، پنج‌شنبه ۲۹ آبان ۱۳۴۸، ص ۶.

آوارگی سرشتِ تو بود، آه!
و سرنوشتِ تو
همچون مسیح و مانی و حلاّج
و هر که رویِ خویش تُرُش کرد
با تلخیِ زمانهٔ تاراج.

□

ای روح بیقرار زمانه
با بغض واژه‌ها به گلویت
رفتی و بازمانده، در این شب
«چشم سگانِ مرده» به سویت.

□

باروی روستای جهانی
بالا گرفته رو به ثریّا
کژوار و استوار
امّا هنوز، نبضِ تو جاری‌ست
در تیک و تاکِ ساعتِ دیوار.]

ش. ک.
توکیو، اوت ۱۹۹۹

باغِ متروک

بوتهٔ انجیر و خانهٔ کهنسال
و صدای بال پروانگان
و زنبقهای کبود تشنه
و دسته‌دسته گنجشکان گرسنه
سر در بال بُرده، در رؤیای کوچ
و بوتهٔ انجیر که رگهایش از هم دور شده
همچون زنی روسپی با موی‌های سیاه و سپید
که گذشتِ سالیان ازو بر جای نگذاشته
جز خاشاک و خاک
و بر شیشه‌های پنجرهٔ خانهٔ دیرینه سال
و بر دیوار، پنجه‌های مرگِ خموش
تارهای عنکبوت پراکنده
و آوازِ هیزم‌فروشی، با صدای گرفته، که از دلِ خاموشی
می‌جوشد:
«همچون برگکی زرد، ای باد شمال!
بر روی دریاچه‌های ژرف و بوستانها و تپّه‌ها مرا با خویش ببر
ای تو ای بادِ شمال!»
و صداها باز می‌گردد:
«ای باد شمال!»
و پیچک با افسردگی بر دیوارها، چونان زخمی
و گربه‌ای که مومو می‌کند و گنجشک‌های گرسنه
سر در بال کشیده در رؤیای کوچ.

و از رهگذرهای دور بوی زنی در فضاست
عطری در فضاست
«اینک بازگشت» و بر لبانش عطشی می‌جوشد
عطشی برای، شرارهٔ اعتلا
و گربه‌ای که مومو می‌کند و در آنجا بجز شب کسی نیست
و از قلب خاموشی، سرودِ هیزم فروشی، دردمند برمی‌جوشد
«هزاران هزار سال است که عنانِ زندگی در کفِ نان است
ای تو، ای نان! تا کجا مایهٔ هراسی؟»
و صدا باز می‌گردد:
«ای نان! تا کجا مایهٔ هراسی؟»
و رایحهٔ گیاهان هرز از جویبارهای تاریک
بر چهرهٔ باغ همچون نبید شناور است
و خرگوشهای وحشیِ سرخْ‌چشم
که از بیشه‌های انبوه بیرون می‌جهند.
و بوتهٔ خُرفهٔ خانهٔ دیرسال
و زنبقهای کبود تشنه
که می‌پژمرند و دسته‌های گنجشک گرسنه
سر در بال بُرده در رؤیای کوچ.

نامه‌ای عاشقانه برای همسرم

چشم‌های تو از تبعیدگاهی به تبعیدگاهی آتش می‌فشاند
ای همرازِ روحِ من! در چشم‌هایم، در فضا،
در صحرای عشقم، در ژرفای جراحتم، حریق

ای همرازِ روحم، عشقم، فریادِ ملّتم، رؤیا و سرابم
ای بوی بیشه‌های «کُردستان» در سپیده‌دمِ بارانی!
چشم‌های تو قندیل‌های طلا و آتش‌اند
کبوترم: طلا و آتش!
و گلنار
که شبم را در تبعیدگاه روشنایی می‌دهد
در سبزی جاده‌ها
در چشمه‌سارانِ کوه‌ها
در دشت‌های میهنِ دورِ من
آنجا که بهار لب‌سوخته می‌میرد
برهنه و کودکان با گلهای سرخش پوشیده می‌شوند.
و نان را در اشک فرو می‌برند
آنجا که هزاران پیشانی
با غرور و پیروزگاری به سوی خورشید برافراشته شده است
کبوترم! مادرِ طفلم! با پیروزی
روز و شب و بامداد و بهار برای تو ترانه سر کردم
و آواز دادم: میهنِ من!
برای چشم‌های او گرسنه می‌مانم
و برای چشم‌های ملّتِ کارگر و کشاورزم، پیروزمندانه می‌میرم.
۱۹۵۵

دو شعر برای پسرم

ای ماهِ اندوهگین من
دریا فرو مُرد و امواج سیاهش بادبانِ کشتیِ سندباد را از نظرها
پنهان کرد
فرزندانش، دیگر، با مرغان دریایی شیون سر نمی‌کنند
امّا آن آوای گرفته بازگشت
افق را خاکستر کفن پوشاند
پس این زنان جادوگر مرثیه‌خوانانِ کیستند؟
دریا فرو مُرد
و خاشاک بر پیشانی دریا برآمد و فراز آمد آن دنیایی
که ما را، در آن یادگارها بود، آنگاه که آواز خوان می‌سرود
جزیرهٔ ما غرقه شد و آواز خواندن
دیگر جز گریستنی نیست
کبوترانِ وحشی
پروازکردند، ای ماهِ اندوهگینِ من!
گنجینه در جویبار مدفون است
در پیشانِ باغ، زیرِ درخت لیمو، سندباد در آنجا نهانش کرده
امّا تهی‌ست و اینک آن خاکسترها
و برف و تیرگی و برگ‌هایی که آن را مدفون می‌کنند
و هستی را در مِه مدفون می‌کنند.
آیا بدین گونه در این سرزمین ویران خواهیم مرد
و قندیل کودکی در خاک خواهد افسرد
آیا خورشید نیمروز، بدین گونه، خاموش خواهد شد

با این که آتشدانِ تهیدستان را شعله‌ای نیست؟

۲

در خیابانهای شهرهایی که بی‌سپیده به خواب می‌روند
نام تو را آواز دادم و تیرگی مرا پاسخ گفت
تو را از باد جویا شدم آنگاه که باد در قلبِ سکوت شیون می‌کرد
چهرهٔ تو را در آینه‌ها و چشم‌ها دیدم
و در شیشهٔ پنجرهٔ سپیده‌دمِ دور
در نامه‌ها
در شهرهایی بی‌سپیده، پوشیده از یخ
که گنجشکهای بهاران از کلیساهای آن هجرت کرده‌اند.
برای که آواز می‌خوانی، اکنون که قهوه‌خانه‌ها همه بسته شده است
که را نماز می‌گزاری، ای قلبِ شکسته!
اکنون که شب فرو مرده
و ارّابه‌های بی‌سوار، که برف بر پیکرشان فرو باریده، بازگشته‌اند
رانندگانشان مرده‌اند
آیا سالها بدین گونه می‌گذرد
و شکنجه قلب را پاره پاره می‌کند
و ما همچنان از تبعیدگاهی به تبعیدگاهی و از درگاهی به درگاهی
می‌پژمریم بدان گونه که زنبقها در خاک.
ای ماهِ من! ما تهیدست خواهیم مُرد
و این قطار همچنان جاودانه در حرکت خواهد بود.

از اعماق کلمات

ادونیس (لبنان، ۱۹۳۰)

ادونیس ـ در معنی خوب کلمه ـ غربزده‌ترین شاعر عرب است. متجددترین آنها، و در دو زمینهٔ شعر و نقد شعر ـ به خصوص با معیارهای مدرنیسم غرب ـ امروز یکتا و بی‌همتاست. یکی از بافرهنگ‌ترین ادیبانی است که من در حوزهٔ ادبیّات شرق میانه می‌شناسم. ادبیات غرب را ـ از رهگذر زبان فرانسه ـ خوب شناخته و جریان‌های بسیاری از مدرنیسم شعر فرنگی را جذب و هضم کرده است، از سوی دیگر رسالهٔ دکتری او ـ که دو سال قبل تحت عنوان الثابت و المتحول در باب جریانهای ثابت و متحول فکر و فرهنگ اسلامی نوشته شده بود ـ نشان می‌دهد که او در زمینهٔ فکر و فرهنگ مردی است، صاحب نظر و آگاه. همچنین مقدمهٔ بسیار هوشیارانه و عمیقی که بر شعر عرب نوشته است او را به عنوان نواندیش‌ترین ناقد شعر عرب می‌تواند معرفی کند. اگر طه حسین را در نسل قدیم ادیبان عرب، نوسخن‌ترین ناقد و ادیب به شمار آوریم ـ که چنین نیز

هست ـ ادونیس را در میان ادیبان نسل بعد از جنگ جهانی دوم، باید فرد اکمل و هوشیارترین ناقد به شمار آورد.

ادونیس مرزی برای تجدد نمی‌شناسد و معتقد است که شاعر در هر لحظه مرزی تازه و افقی نو را می‌گشاید و تجربه می‌کند، بنابراین، شکستن سنت‌ها و ایجاد بدعت حد و مرزی ندارد، و تا شاعر زنده است و مصداق شاعر است، همواره در مرز میان آفریدن و شکستن می‌زید. سنت‌شکنی، در عقاید او، محدود به مسائلی از نوع هنر و شعر نیست، وی معتقد است که در کشورهای عربی، همه چیز باید از بنیاد در هم ریخته شود؛ ساختمان جامعه، طبقات، و حتی خانواده. یادم هست در اکسفورد که بودم (در ۱۹۷۵) در آنجا با او آشنا شدم، مجلسی بود که او سخنرانی می‌کرد، و هنوز صدای او در گوشم زنگ می‌زند که می‌گفت: ساختمان خانواده را در کشورهای عربی باید درهم شکست. و یکی از دانشجویان در آخر این سخنرانی به او اعتراض تندی کرد، و ادونیس جوابی داد که اینجا مجال نقل آن نیست. در همانجا بر سر «تلقی اسلام از شعر» میان من و او گفتگویی شد و او معتقد بود که اسلام ضد هنر و شعر است. و من جواب دادم که در این زمینه و به این اعتبار، مارکسیسم هم ضد هنر و شعر است، زیرا این دو مکتب فکری، برای همه چیز راه و رسم معینی را می‌پذیرند.

وقتی تاریخ شعر عرب را در عصر ما بخواهند بنویسند، سهم ادونیس به عنوان یک ناقد هوشیار و یک شاعر نوسخن، سهم قابل ملاحظه‌ای خواهد بود. شعر او در مراکز ادبی عرب تأثیر محسوسی داشته و با این که مخالفان بسیاری دارد (هم در جناح چپروان و هم در

جناح معتقدان به سنت یا تجدد محدود و مرزدار) اثر خود را بخشیده است. چیزی که بعضی از مخالفان او را، همواره در ستیز با او تقویت می‌کند، علاوه بر تندروی‌های شعری و هنریش، اعتقادی است که او در سالهای گذشته در باب «وحدت قومی سوری» (ترکیب لبنان و عراق و سوریه، به مناسبت تمدن قدیمی مشترک قبل از اسلامی این کشورها) داشته است. ولی ادونیس بعدها این عقیده را رها کرده و به «وحدت قومی عرب» روی آورده است. همچنین روی گرداندن او از اسلام و پذیرفتن آئین مسیح نیز از مسائلی است که او را در میان متعصبان دینی سخت مورد ملامت قرار داده است.[1]

وی با نشر دو مجلهٔ بسیار برجسته که در نوع خود کم‌نظیر و حتی بی‌نظیرند، به نشر فرهنگ مدرن در جهان عرب پرداخته و بزرگترین خدمت را کرده است: نخست مجلهٔ شعر که او سردبیر آن بود و حدود ده سال (از ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۷) نشر می‌شد و ادونیس در آن علاوه بر نشر شعرهای خود و شعرهای شاعران پیشرو نسل بعد از جنگ دوم و ترجمهٔ کارهای شاعران اروپایی، از قبیل سن ژون پرس و ... و نشر مقالاتی انتقادی در باب شعر عرب، کوشش چشم‌گیری در جهت مبارزه با ابتذال داشت. مجلهٔ دیگری که او ـ پس از تعطیل شدن مجلهٔ شعر ـ خود مدیریت آن را دارد و تا تاریخ شروع جنگ‌های

---

۱) برای دفاع از این جوانب کار او مراجعه شود به رجاء النقاش:اصوات غاضبة فی الأدب و النقد، ص ۲۲ به بعد، چاپ دارالآداب، ۱۹۷۰. و در باب نقد تندرویهای او در جهت مدرنیسم و شکستن همهٔ سنت‌ها، مراجعه شود به اعتراض شاعر معروف انگلیسی استفن اسپندر، در کنگرهٔ «ادبیات معاصر عرب» که در ۱۹۶۱ در رم تشکیل شده و در آنجا اسپندر او را به افراط و تندروی متهم می‌کند، رک: الادب العربی المعاصر، اعمال مؤتمر روما، ۱۹۶۱، منشورات اضواء، ص ۴-۱۹۳.

داخلی در سال قبل[1] در لبنان نشر می‌شد، مجلهٔ مواقف است که در تمام زمینه‌های فکری، اجتماعی، سیاسی و ادبی بهترین مقالات را نشر می‌دهد، و به علت فکر روشن و بازی که این مجله به تبلیغ آن می‌پردازد، در غالب کشورهای عربی، حتی آنها که خیلی به ظاهر پیشرفته می‌نمایند، از جمله مصر، این مجله اجازهٔ نشر ندارد.

ادونیس می‌کوشد که هم جامعه‌گرا باشد و هم «فرمالیست»، و من تاکنون نتوانسته‌ام این را قبول کنم که چگونه چنین چیزی ممکن است. البته محال نیست زیرا پذیرفتن این که «فرم» نقش برجسته‌ای در خلاقیت هنری دارد، الزاماً بدان معنی نیست که انسان و سرنوشت انسان باید به فراموشی سپرده شود. یادم هست که در بهار ۱۹۷۶ در نیویورک مجلسی بود در باب «شعر شرق میانه» و در آن جمعی از شاعران و ادیبان ایرانی و عرب و ترک حضور داشتند، و رئیس جلسه W.S. Merwin ـ شاعر معروف امریکایی ـ بود، وقتی از البیاتی خواهش کرد با سخنان خود، بحث را افتتاح کند، او مسألهٔ «هدف هنرها و ادبیات» را پیش آورد و این سخن تا پایان مجلس محور اصلی بحث بود. در این میان یکی از حضار که گویا یهودی بود ـ شاید برای این که استخوان لای زخم بگذارد ـ پرسید که آقای البیاتی و آقای ادونیس، هر دو عرب، هر دو شاعر پیشرو، چرا دو نوع حرف و عقیده اظهار می‌دارند؟ و «مروین» از ادونیس خواست که در این باره پاسخی بدهد، ادونیس حرف بسیار قشنگی زد که من جای دیگر آن را نشنیده و ندیده بودم، گفت: «اگر روزی تمام سیاستمداران، یک

۱) این مطالب را، من در «پرینستون» در سال ۱۹۷۷ نوشته بودم.

حرف بزنند، جهان بهشت خواهد شد، اما اگر روزی فرا رسد که شعرا همه یک حرف بگویند، دنیا به دوزخی وحشتناک بدل خواهد شد!»

امروز در کشورهای به اصطلاح «در حال رشد» ــ که خدا از عاقبت این رشد بخیر کناد! ــ فرنگی مآبی یک بیماری است. در ایران هر دختر خانم قرتی قشمشمی چند ماه که به فرنگ می‌رود، همه چیزش مدرن می‌شود، و من در میان دوستان شاعرم، یکی را می‌شناسم که سالهاست دم از «مدرنیسم» و «فرم» و «فضا» می‌زند، و من به او حق می‌دهم که در «تئوری» هر قدر دلش می‌خواهد «متجدد» باشد، اما در «عمل» متجدد بودن، کار بسیار دشواری است، زیرا نوبودن و تجربهٔ هنری نو عرضه کردن از کارهایی است که با تئوری خواندن و ترجمه کردن قابل حل نیست وگرنه هر کس زبان فرانسه یا انگلیسی بداند و حرفهای مدرنیست‌ها را ترجمه و بازگو کند باید شخص نوآوری باشد. اما من در ادونیس تا حد زیادی این توفیق را احساس می‌کنم که تنها در مقام تئوری نوپرداز نیست بلکه در عمل و تطبیق هم کارش از توفیق برخوردار است، اگر چه این توفیق در حوزهٔ گسترده‌ای از نوع خوانندگان شعر البیاتی یا نزار قبانی نباشد. سن ژون پرس هم در فرانسه مورد قبول تمام شعر دوستان نیست، سهراب سپهری هم ــ در ایران ــ مورد قبول تمام شعر دوستان نیست، ولی به هر حال اینان حوزهٔ خاصی از خوانندگان دارند. اما تجدد در تئوری ــ به حدی که جز خانواده و جز دوستان شخص شاعر، طرفدار هنرش نباشند ــ چیز دردناکی است. در شعر فارسی فروغ فرخزاد موفق‌ترین مدرن معاصر است. و پس از او شاید شاملو و سپهری قرار داشته باشند. در زبان عربی، تصور می‌کنم ادونیس ترکیبی باشد از شاملو (به خاطر تجربهٔ

زبانی و کشف‌های زبانی او) و فروغ (به خاطر حالات و لحظه‌های زندگی یک روشنفکر عصر ما) و سپهری (به خاطر غرابت بیان و انحراف از نرم norm در تصاویر)، اما حجم کار ادونیس از همهٔ اینها بیشتر است، مگر شاملو.

ادونیس متهم به غربزدگی است و او از این کار امتناع و ابایی ندارد. و حق با اوست. یک شاعر مترقی عصر ما، به معنی خوب کلمه، باید غربزده باشد، یعنی بداند در غرب چه می‌گذرد، چنان که یک شاعر خوب غربی، اگر بتواند بداند در شرق چه می‌گذشته (یا احتمالاً به ندرت: چه می‌گذرد) استمرار او در تجدد بیشتر است. تأثیرپذیری‌های آراگون از ادبیات فارسی و عربی، نمونه‌ای است از این جستجو. اگر شاعر امروزی بخواهد فقط تجدد خویش را از روی مطالعه در دیوان یغمای جندقی و لغت فرس اسدی دنبال کند، کارش به جایی نمی‌رسد. فرنگی‌ها هم از روی شعر یکدیگر، همواره می‌کوشند، استمرار در تجدد را حفظ کنند. گسترش نشر ترجمه‌های شعر فرانسوی و روسی و آلمانی به انگلیسی و برعکس، دریچه‌هایی است که این استمرار در تجدد را حفظ می‌کند. ادونیس در جایی ـ که الآن به خاطر ندارم کجا بود؟ شاید مواقف، شاید مجلهٔ شعر ـ نوشته بود که من از تمام آنچه در جهان می‌گذرد و در هوای این عصر وجود دارد، باید تنفس کنم، و تغذیه کنم، و سن ژون پرس یکی از این مواد است و از بهترین آنها، چرا از شعر او تغذیه نکنم؟ البته منظور او این نیست که شعر سن ژون پرس را ترجمه کند و به نام شعر خودش قالب بزند. منظور این است که ببینند او چگونه به کشف در ابعاد کلمه می‌پردازد و مرز واژه‌ها را درهم می‌شکنند و با ایجاد «زبان نو» جهانی نو می‌آفرینند.

ادونیس، نام مستعار علی احمد سعید اسبر، شاعر سوری مقیم لبنان است. وی در سال ۱۹۳۰ در روستایی از روستاهای سوریه به نام قصابین متولد شد و تا چهارده سالگی در همان جا نزد پدرش و در خانه به آموختن مقدمات زبان و ادب و حفظ کردن شعرهای شعرای کلاسیک عرب، به خصوص ابوتمام، پرداخت.

در سال ۱۹۴۴ سوریه استقلال یافت و شکری القوتلی به عنوان نخستین رئیس جمهور انتخاب شد. در سفری که رئیس جمهور به نواحی مختلف می‌کرد، از جمله قصد داشت به نزدیکی‌های روستای قصابین برود. این خبر سعید راکه طفل چهارده ساله‌ای بود به هیجان آورد و قصیده‌ای دربارهٔ وی سرود و به پدرش گفت که می‌خواهد این شعر را در مجلسی که به مناسبت آمدن رئیس جمهور تشکیل می‌شود قرائت کند. پدرش نتوانست او را متقاعد کند که شعر یک کودک برای رئیس جمهور، امکان ندارد که موردِ قبول واقع شود و در برنامه قرار گیرد، ولی سعید هر طور بود خود را به شهرکی که قرار بود رئیس جمهور بدانجا وارد شود رسانید و شهردار را پیدا کرد و شعر خود را عرضه داشت، آنها هم شعر را پسندیدند و در برنامه قرار دادند. در آخر برنامه ـ وقتی همهٔ برنامه‌ها اجرا شد ـ نام سعید نادیده گرفته شده بود و رئیس جمهور برخاست که آغاز سخن کند، اما شهردار به او اطلاع داد که هنوز چیزی از برنامه باقی است و آن شعری است که طفلی از اهالی روستای قصابین سروده است. رئیس جمهور به جایگاه خود برگشت و سعید آمد و شعر خود را از حفظ خواند و سخت مورد پسند واقع شد. در پایان رئیس جمهوری از وی خواست که چیزی از وی بطلبد، و آن طفل خواستار امکاناتی برای تحصیل

شد. پس از چند روز، نامه‌ای از طرف رئیس جمهور دریافت داشت که او را برای تحصیل در یکی از مدارس طرطوس نامنویسی کرده بود، و او مدت سه سال در آن شهر به تحصیل ادامه داد و بعد هم به یکی از دبیرستانهای شهر لاذقیه وارد شد که دیپلم آنجا را گرفت. در لاذقیه فعالیت ادبی و سیاسی او افزایش یافت و به نشر نخستین آثار شعری خود پرداخت. در سال ۱۹۵۰ وارد دانشگاه دمشق شد و در رشتهٔ ادبیات عرب لیسانس گرفت. در سال ۱۹۵۶ با دختری به نام خالده صالح ازدواج کرد که امروز به نام خالده سعید شهرت دارد و یکی از چند ناقد طراز اول زبان عرب است و مقالات و نقدهای او همیشه استمرار یا تکمیل و حتی گاه مبدأ حرفهای ادونیس است. همسرش دکتر در ادبیات از سوربن است. سعید و همسرش، پس از ازدواج به لبنان رفتند و در آن کشور رحل اقامت افکندند. ادونیس در این اواخر از دانشگاه سنت ژوزف درجهٔ دکتری گرفت و رسالهٔ دکتریش کتاب بحث‌انگیز و بدیع الثابت و المتحول است که پیش از این بدان اشارت کردیم.

ادونیس برای گذران زندگی، بیشتر به کارهای ژورنالیستی و مطبوعاتی پرداخته و مدتی با یوسف الخال، مجلهٔ شعر را منتشر می‌کرد و بعدها ـ چنانکه یاد کردیم ـ مواقف را تأسیس کرد.

در ۱۹۶۰ بورسی به او تعلق گرفت که برای مطالعه به سوربن برود و در آنجا او بیشتر به مطالعهٔ ادبیات فرانسه پرداخت که حاصل آن به صورت مقداری ترجمه از ادبیات فرانسه ـ به خصوص کارهای سن

ژون پرس ـ نشر شده است. نخستین مجموعهٔ شعر او نخستین شعرها[1] بود که در ۱۹۵۷ چاپ شده و پس از آن برگهایی در باد[2]، ۱۹۵۸، و سومین دیوان شعرش سرودهای مهیار دمشقی[3] است که در ۱۹۶۱ نشر شد و کتاب تحولات و هجرت در اقالیم شب و روز[4] چهارمین دفتر شعر اوست که در ۱۹۶۵ چاپ شده است. پنجمین مجموعهٔ او تئاتر و آینه‌ها[5]، ۱۹۶۷، و زمانی میان خاکستر و گل سرخ[6]، ۱۹۷۰، ششمین دیوان اوست. علاوه بر این مجموعه‌های شعر، ادونیس گزینه‌ای از شعر کلاسیک عرب[7] در سه مجلد تهیه کرده است که ارزش انتقادی بسیار دارد و مقدمهٔ آن یکی از بهترین نقدهایی است که بر شعر کلاسیک عرب نوشته شده است. این مقدمه جداگانه نیز چاپ شده است. ادونیس در این گزیده کوشیده است آنچه از میراث شعری عرب، امروز، ارزش شعری دارد و در معیارهای انسان عصر ما و با موازین ذوق و پسند مردم روزگار ما، می‌تواند شعر به شمار آید، انتخاب کند. دیوان‌های ادونیس هرکدام بارها تجدید چاپ شده‌اند و تا آنجا که من اطلاع دارم سه مجموعه از شعرهای او به زبان انگلیسی ترجمه شده است و یک مجموعه به اسپانیولی و گویا به زبان‌های دیگر هم نشر شده است ولی من ندیده‌ام.[8]

---

۱) قصائد اولی، بیروت، ۱۹۵۷. ۲) اوراق فی الریح، بیروت، ۱۹۵۸.

۳) اغانی مهیار الدمشقی، بیروت، ۱۹۶۱.

۴) کتاب التحولات و الهجرة فی اقالیم اللیل و النهار، بیروت، ۱۹۶۵.

۵) المسرح و المرایا، بیروت، ۱۹۶۸.

۶) وقت بین الرماد و الورد، بیروت، ۱۹۷۰.

۷) دیوان الشعر العربی (سه جلد)، بیروت، ۸-۱۹۶۴.

۸) قسمت شرح حال ادونیس از این کتاب گرفته شده است:

شعر ادونیس، برخلاف شعر البیّاتی که حاصل تأمل در جهان خارج است، حاصل کاویدن در درون و راه یافتن به اعماق ذات است و در موازین نقد ادونیس، مثل همهٔ مدرنیست‌ها، شعر معماری کلمه است و خلق جهانی از راه واژه‌ها. وی جایی نوشته بود: «زمان جامعه، زمانی است خارجی، تاریخی. و زمان شاعر زمانی است داخلی و خارجی، روحی و تاریخی در آن واحد. لحظهٔ روحی شاعر، ضرورتاً با لحظهٔ تاریخی امروز او تلاقی ندارد، بلکه چه بسا، که متناقض با آن باشد، از این روی گاه هست که شعر با عمل، هماهنگ نمی‌شود و بر آن سبقت می‌گیرد، و راهنما و راهگشای عمل می‌شود.»[۱]

از یادها

چه مایه رنج را از سرودهای خود تکاندیم
و افق را از پلکها لبریز کردیم و فریاد زدیم ای ابر
بر ما ببار!
ما آن فصل منتظریم
و گلها.
مشک پر آب خود را بگشای و بر ما فروریز
ای ابر
ای که از دریا به سوی ما آمده‌ای.
۲

→ Samul Hazo, The Bload of Adonis, University of Petrsburg, 1971.
که ترجمهٔ انگلیسی منتخبی از شعرهای اوست.
۱) مقدمهٔ بدر شاکر السیاب، ص۸.

در رودخانه جاری شدیم
همانند زندگی
به گونهٔ حباب درآمدیم،
آب شدیم
و نهان شدیم
در دامن میوه‌ها،
در عیدها
شمعها برافروختیم و نماز گزاردیم
و آرزومند شدیم
و آنگاه خدا را ـ بی‌هیچ میعادی ـ دیدار کردیم.

سرود

ناقوس‌ها روی پلک‌های ما
و احتضارِ واژه‌ها
و من در میان دشت‌های واژه‌ها
شهسواری هستم بر اسبی از خاک
ریه‌ام شعر و چشم‌هایم کتاب.

□

در زیر پوستهٔ واژه‌ها
بر کرانهٔ کف‌های روشن
شاعری هستم که سرود و زندگی را بدرود کرد
بر جای نهاده، پیشِ چشمِ شاعران
برای گنجشک‌ها، و کرانه‌های آسمان،

این مرثیهٔ سوخته را.

جستجو

در خویش به پای و پویه‌ام، تا
آن نیروی ناب را بیابم
کز پرتوِ آن، توان جهان را
ویران کرد و دوباره‌اش ساخت.

□

در خویش به جستجویِ آنم
کز نادانی و از جوانی
رنگ دگری دهم به فردا.
اندر پیِ معنی‌یی که بتوان
در چهرهٔ دیگری درآورد
هم روی زمین و هم خدا را.

ستاره‌ها

گام می‌زنم،
گام می‌زنم و در پی‌ام ستاره‌ها
سوی اختران روزِ دیگری
گام می‌زنند.

□

ازگدازِ رنجِ تیره،
مرگ و

رازها و

آنچه زاده می‌شود

گام‌های من

کُشته می‌شوند و خونِ من

زنده می‌شود.

این منم که راهِ او هنوز

ناسپرده ماند است و

هیچ طالعی برای او رَصَد نکرده‌اند.

گام می‌زنم به سوی خویش

سوی روزِ دیگری و گام می‌زنند

در پی‌ام ستاره‌ها.

عاشقی از افریقا

محمد الفیتوری (سودان، ۱۹۳۰)

با چهرهٔ سیاه و زنگی‌وار، و مویهای مجعد، این شاعر سودانی نخستین شاعر برجستهٔ عرب زبانی است که مسألهٔ افریقا را در شعر خویش تصویرکرده است. در شعر او طنین طبل‌های قبایل افریقا را با صدای بلند می‌توان شنید. رنج و حرمان نژاد سیاه را در بیانی صمیمی و مؤثر می‌توان دید و از سوی دیگر مشکلات زندگی اقوام عرب را در آسیا و خاورمیانه نیز در این تصویر می‌توان ملاحظه کرد. او شاعری است که مشکلات افریقا و مشکلات اعراب را با هم احساس کرده و به تصویر آن پرداخته است، و در مرحلهٔ نهایی: مشکل انسان رنجدیدهٔ عصر ما را در تمام جهان.

الفیتوری یکی از شاعران برجستهٔ نسلی است که پس از جنگ جهانی دوم به تجربهٔ شعری پرداخته‌اند و به اعتبار زمینهٔ فکر اشتراکی و برندگی لحن و زبان شعر، او را باید درصدر حرکت شعر پیشرو عرب قرار داد. از چشم‌انداز ناقدان مارکسیست عرب، شعر او از

«طراز»ی دیگر و «لونی» دیگر به شمار می‌رود. محمود امین العالم ـ ناقد مارکسیست مصری ـ دربارهٔ او می‌گوید: «این، سفری است شعری از طرازی یگانه. شاعر، این سفر را از جایی آغاز کرده است که گیاهان در زیر گام‌های پرلجن می‌شکنند...»[1]

در خاطرات خود، نوشته است (و این نوشته به صیغهٔ سوم شخص مفرد است) که او به یاد دارد که قرآن را از آغاز تا انجام حفظ کرده بود تا وارد جامع الأزهر شود، زیرا پدر و مادرش چنین آرزو داشتند که تنها فرزندشان، وقف دین و قرآن شود. به یاد دارد که چه رنجی را در این راه تحمل کرد. در مکتب خانه، ملای مکتب که پیرمردی کور و چاق بود، همیشه او را به فلک می‌بست و با عصایش چندان به کف پای کودک می‌زد تا وقتی که دست‌های خودش خسته می‌شد، و کودک روزهای متوالی از پوشیدن کفش محروم می‌شد زیرا پایش چندان ورم داشت که در کفش جا نمی‌گرفت. اما پدر و مادرش به هیچ وجه، این رنج او را در نمی‌یافتند، چرا که او را وقف راه خدا کرده بودند. یک روز، در میان کتابهای پدرش ـ که اهل خانقاه و تصوف بود ـ کتابی یافت که سرگذشت یکی از قهرمانان فولکلور عرب است: سرگذشت عنترة بن شداد. این کتاب از نوع کتابهایی است که در قهوه‌خانه‌ها می‌خوانند و دارای مجلدات متعدد است. وی از خلال این کتاب آموخت که قهرمان کتاب نیز عربی سیاهپوست است؛ درست مثل خودش. شاعر با تکرار مطالعهٔ این داستان، با تصویر افسانه‌ای قهرمان کتاب ـ عنتره ـ آشنا شد و دید که چگونه این فرزند

۱) از مقدمهٔ محمود امین العالم بر مجموعهٔ شعر اغانی افریقیا، بیروت، ۱۹۶۷.

غیرشرعی شداد، وجود خود را سرانجام تثبیت کرد، حال آن که در میان قوم عرب ـ که فرمانروایی از آن ثروتمندترین‌ها و شریف‌ترین‌هاست و بردگان و تهیدستان در آن از حیات بهره‌ای ندارند ـ این کار، کار آسانی نبود. این نستوهی و روح قهرمانیگری عنتره، درکودکی او را به تلاش و پیجویی دعوت می‌کرد. در این گیرودار با کتابهای دیگر و با قصه‌های دیگر آشنا شد: مجموعه‌ای از داستان‌های قومی و شرقی و مقداری ترجمه‌های ادبیات اروپا شامل آثار تولستوی، گوته و لامارتین. جنگ جهانی دوم به اوج رسیده بود و نام هیتلر و استالین و موسولینی، درگوش او، ازگوشه و کنار، طنین می‌افکند و تصویری مبهم از این حوادث و نام‌ها به او ارائه می‌کرد. او از جنگ، جز هراس چه بهره‌ای داشت؟ پس از پایان جنگ به الازهر وارد شد و مجبور به آموختن چیزهایی شد که به‌گوشش نخورده بود. در ازدحام صرف و نحو الفیهٔ ابن مالک و مسائل فقه و فلسفه و کلام، جانش احساس ملال و غربت می‌کرد، و همین احساس بود که بعدها به صورت شعر، خود را نشان داد. در آغاز با شعرای جاهلی آشنا شد و بعد با شعرای دورهٔ اسلامی، و از این میان بیشتر نسبت به شریف رضی و مهیار و ابوالعلاء معری و متنبّی احساس اعجاب می‌کرد.

این زنگی افریقایی در مصر با مردم احساس عدم تجانس می‌کرد. به خصوص وقتی که در بندر اسکندریه می‌زیست، بندری که سرشار از سفیدپوستان و ثروتمندان اروپایی است:

زشت و زشت و فقیر و فقیر
به رنگ زمستان، به رنگ ابرها
وقتی می‌گذرد، چهره‌ها او را مسخره می‌کنند

حتی چهرهٔ اندوه او را به مسخره می‌گیرد
اندهان خود را با کینه در خویش حمل می‌کند
و حزن خود را با درماندگی و عجز پاسداری می‌کند
با این همه او همواره در رؤیایی است
و دلش از بیداری ستاره‌ها لبریز است.

تا حد احتراق و سوختن، وی محروم و مورد طعن بود. و در این راه فقط دو تن از شاعران عصر، او را آرامش می‌دادند: یکی ابوالقاسم شابی بود و دیگری الیاس ابوشبکه. شابی برای او نمونه‌ای بود از شاعری که در بیان اندوه خویش تواناست، و شاعر دوم به او راه چیره شدن بر اندوه را می‌آموخت. بعدها با دیگر رمانتیک‌های عرب آشنا شد، و بعد با بودلر. بودلر عجیب او را تحت تأثیر قرارداد. در ۱۹۴۸ نخستین شعرهای خود را سرود. وی در گزارش محرومیت زنگیان افریقا، چندان صمیمی و صریح بود که خودش می‌گوید، وقتی در خرطوم ـ پایتخت سودان ـ دوستی، او را به دوستش معرفی کرد، آن دوست جدید با خشم به وی حمله‌ور شد که این شعرها چیست که تو می‌سرایی؟ آبروی ما زنگیان را بردی!

مسألهٔ تضاد سیاه و سفید در شعرهای او ـ در آغاز ـ رنگ دیگری داشت. تلقی او، تلقی درستی نبود. تصورش بر این بود که این سفید است که سیاه را بردهٔ خود کرده است، و نمی‌دانست که این طبقهٔ استثمارگر است که رنگی نمی‌شناسد و برای او سیاه و سفید یکی است. با تحولی که در برداشت او از قضیهٔ سیاه و سفید ـ بعدها ـ حاصل شد، زبان و مسائل فنی شعرش نیز دگرگون شد. آن زبان رمانتیک و غنایی که گاه به نوعی «خطابه» تبدیل می‌شد، روی به

کاهش نهاد و قدرت شاعر بر «تعبیر»، بیشتر گردید. به گفتهٔ امین العالم، با تطوری که در شناخت او نسبت به مفاهیم حاصل شد، و واقعیت را احساس کرد، ابزارهای شعری نیز در دست او دگرگون شدند، و امروز او در راه تازه‌ای قرار دارد: راه انسان مبارز، آنسوی رنگها و نژادها.

الفیتوری در مقدمهٔ مجموعهٔ شعرش افریقا! مرا به یادآور می‌گوید: «موسیقی شعر من، با درشتی و عنفی که دارد، چیزی جدا از هستی من نیست، من میراث‌بر طنین طبل‌های زنگیان افریقایم ... کیست که مرا ـ جز به آنچه هستم ـ بخواهد وادارکند؟ آیا به سبب این که من به زبان عربی شعر می‌سرایم، باید از میراث افریقایی خود چشم بپوشم؟ من هیچ تناقضی در این، احساس نمی‌کنم که با رؤیتی زنگی‌وار، اسلوبی عربی در شعر داشته باشم تا پلی باشم میان دو نوع انسان که در آستانهٔ آینده قرار دارند. نه، به هیچ وجه کوچکترین فارقی میان ایقاع و شکل، بین رمز و تصویر، و بین روح و ماده وجود ندارد. پیوند و رابطهٔ آنها، همان رابطه‌ای است که شیء با سایهٔ خود دارد و هیچ کلمه‌ای نمی‌تواند صبغهٔ شعری به خود بگیرد مگر آنگاه که نیروی خود را از اتحاد این دو به دست آورد؛ اتحادی که جدایی‌ناپذیر است، و به همین دلیل است که در هنر، نو و کهنه‌ای وجود ندارد. جدید، رؤیت انسانی جدید است از واقعیت‌های اجتماعی در حال تغییر.»

فیتوری از میان شاعران اجتماع‌گرای عصر ما، بیش از همه، به ناظم حکمت ارادت دارد و می‌گوید من در این حال و هوا، شعری به مانند شعرهای ناظم حکمت نخوانده‌ام. وی عقیده دارد که تنها افکار

ارتجاعی نیست که باید از شعر رانده شود، بلکه باید شعارها را از شعر بیرون ریخت وگرنه مقالات سیاسی، کار چنان شعرهایی را بهتر ادا می‌کنند.[۱]

در نظر او، شعر در سکوت زاده می‌شود و در سکوت هم می‌میرد، در اجتماع تنفس می‌کند و در عزلت احساس اختناق می‌کند. شعر مخلوقی است اجتماعی که در فضای نفسانی از تهی سرشار نمی‌تواند زنده بماند.[۲] و همانگونه که عنصر روح، حقیقت وجودی خود را، در ماده تکمیل می‌کند، شاعر حقیقی نیز با تودهٔ مردم در رابطه است، یعنی هر کدام از اینان برای دیگری ضروری است و در تحول فعالیت ذاتش، نیاز به آن دیگری دارد.

پیوند شاعر و توده، طبیعتی دیالکتیکی دارد، اگر پلی که میان این دو وجود دارد از میان برخیزد، آن مشارکت وجدانی و خلاق از میان برخاسته است. اما باید دید کدام شاعر و کدام توده؟ شاعری که در اینجا مورد نظر من است، شاعر معاصر عرب است، و در سه گروه قابل دسته‌بندی است:

۱. شاعر ملتزم: آن که نسبت به مسألهٔ «التزام» خود، آگاهی کامل دارد و با مشکلات ملتش اتحاد کلی دارد. منظورم از «آگاهی کامل به مسألهٔ التزام»، این نیست که وی صرفاً در یک حزب سیاسی وطنی، و زیر پرچم حزبی خاص قرار داشته باشد و شعارها و اصول آن را تصویر کند. التزام حقیقی، فقط از راه ممارست روزمره، در راه پیروزی دیگران حاصل می‌شود. متون تئوریک و افکار مجرد کافی نیست که

۱) الفیتوری، مقدمهٔ افریقا، مرا به یادآور، دارالقلم، ۱۹۶۶، ص ۲۲.

۲) همانجا، همان صفحه.

شاعر انقلابی به وجود آورد یا شاعر واقعی.

۲. شاعر غیرملتزم اما فرصت‌طلب، که منتظر است از راه بعضی حوادث اجتماعی، خود را به مسائل مردم وابسته نشان دهد. اینان غالباً برای سکوت خود، تقاضای بها می‌کنند.

۳. گروه سوم که معتقدند عالم شعری و زیباشناسیک آنان اگر تحت تأثیر مشاغل حیات روزانه قرارگیرد، آلوده شده است. شعر در نظر اینان چیزی است آسمانی و قدسی، و باید از تمام جریان‌های زندگی روز بر کنار بماند.

فیتوری می‌گوید، شعر باید حاصل آمیزش ذات فرد به ذات اجتماع باشد؛ آنجا که ذات فرد در ذات کل محو می‌شود و از نو با یکدیگر مجسم می‌گردند، در تصویری ایقاعی و غنایی یا حماسی یا نمایشی. این چنین است تجربهٔ شاعر واقعی آنگونه که از خلال کارهای پابلو نرودا، ناظم حکمت، برشت و آراگون احساس می‌شود.

حال اگر قضیه را از طرف دیگرش ـ که تودهٔ مردم است ـ مورد مطالعه قرار دهیم می‌بینیم که جامعهٔ عرب امروز، در یک مرحلهٔ انتقال تاریخی قرار گرفته است اما هنوز در برابر شعارهای بیمارگونهٔ بورژوازی و افکار شعرای درباری و آه و ناله‌های سمسارانِ عواطف قرار دارد. وظیفهٔ شاعر ملتزم و انقلابی در چنین شرایطی چیست؟ آیا جز این است که با «ابتذال» به مبارزه برخیزد؟ پرسش این است که آیا باید نمایندهٔ امپراطوری گذشته، در جمهوری اکنون باشد یا نمایشگر پیکارها و پیروزی‌های آینده؟

محمد مفتاح الفیتوری که نیاکانش از زنگیان افریقا بوده‌اند، در سال ۱۹۳۰ از پدری سودانی و مادری مصری در بندر اسکندریهٔ مصر

متولد شد. در اسکندریه و قاهره بزرگ شد و نخستین مجموعهٔ شعرش را به نام **سرودهای افریقا** به سال ۱۹۵۵ در قاهره منتشر کرد و شهرت چشمگیری با همین مجموعه به دست آورد. وی در سودان و مصر و لبنان زندگی کرده و در سالهای اخیر در بیروت اقامت داشته است. پس از **سرودهای افریقا**، **عاشقی از افریقا** (۱۹۶۴) را منتشر کرد و **افریقا، مرا به یادآور** (۱۹۶۶). در ۱۹۶۹ نمایشنامه‌ای با عنوان **سوالا** منتشر کرد که زمینهٔ آن افریقاست و مسائل افریقایی، و در چاپ دیگری که از این نمایشنامه شده است آن را **غم‌های افریقا** خوانده است. در ۱۹۶۸ شعر بلند **سقوط دبشلیم** را منتشر کرد که به تأثیر یکی از حکایاتِ کلیله و دمنه است، همچنین مجموعهٔ **قهرمان و انقلاب و یخ** را. در ۱۹۷۰ **چنگ نوازیهای درویش دوره گرد** را نشر داد و در ۱۹۷۳ **گفته‌های شاهد اثبات**[1] را، و در ۱۹۷۴ نمایشنامهٔ **شورش عمر مختار** را که ماجرای آن در لیبی می‌گذرد و قهرمان آن علیه حکومت ایتالیا قیام می‌کند.

شعر الفیتوری از غم‌های سادهٔ یک سیاه زنگی با لحنی رمانتیک آغاز می‌شود و تا مرحلهٔ یک شعر انسانی کامل و شامل، در مجموعه‌های شعری او با تطور تاریخی ذهن و ذوق او، حرکت می‌کند.

من همچنان می‌سرایم

در من سرودها نمرده و من همچنان می‌سرایم
برای تو، ای سرزمینِ احساس‌ها و اندهانم

۱) چاپ بیروت، دارالعودة، ۱۹۷۳

برای هزاران هزاری که در سنگ‌ها نقش می‌کنند و می‌سازند
و برای آنکه هنرِ مرا می‌آفریند.
و می‌داند که من از آنِ اویم
و او از آنِ من.

□

در من سرودها نمرده
و در سینهٔ تو کلماتی است
که لبانم هنوز نگفته
و بر چهرهٔ تو ابری است
که دستانِ من، آن را، از هم ندریده

□

ای تو، ای که هر بامداد و شامگاه
خونِ مرا به خورشید می‌بخشی
تا روشن کنی جای گامهای بشریّت را
با گام‌های من.

□

من در عشقِ تو هزاران هزار قربانی‌ام
که در زیرِ گامهای شکوهِ تو، پریشان است
در پیروزی خویش مرا جای ده
تا قطرهٔ خونی باشم
تا فریادی بر لبی
لبخندی در زیر تازیانه‌ای، آنجا
که تو پُر شکوه گام می‌زنی
با زخم‌هایت

در پیکارت
ای برافرازندهٔ آتش به سوی برترین چکادها.

صدای افریقا

اینک این صدای توست
که آن را لمس می‌کنم
چندان که گویی می‌بینمش
چندان که گویی بوی آن به مشامم می‌خورد
بوی زمین است و عرقِ پیشانی‌ها
اینک از تپشهای آن می‌شنوم
ریزش کنگوی بزرگ را با آب‌ها
صدای تو، ای افریقا
این صدا است که مرا همچون طوفان‌ها به لرزه در می‌آورد

□

دوستش می‌دارم که احساس است
و خونی که می‌جوشد و شورشی که بر لب است
می‌خواهمش که برقِ چشم‌هاست
چشم‌هایی که خواستِ زیستن آنها را به تشنّج درآورده
دوستش دارم، آن گام‌های برهنه
که زمین را به گونهٔ گوری برای جنگبارگان حفر می‌کند
دوستش می‌دارم چرا که صدای من است
صدای تو، ای افریقا
صدای خدا.

از تجربهٔ درام منظوم

صلاح عبدالصبور (مصر، ۱۹۳۱)

در میان نسل شاعران پس از جنگ جهانی دوم، یعنی طرفداران تجدد شعری، در مصر صلاح عبدالصبور از همه معروف‌تر است و اگر یک شاعر از مصر امروز بخواهیم انتخاب و معرفی کنیم، بی‌گمان ــ به دلایل مختلف ــ او را باید برگزینیم. اهمیت او، به دو جهت است: یکی این که نمایندهٔ شعر آزاد در مصر به شمار می‌رود و دیگر این که در حوزهٔ شعر دراماتیک موفق‌ترین تجربه‌گر، به حساب می‌آید.

صلاح عبدالصبور را در شمار شاعرانی به حساب می‌آورند که طرفدار رئالیسم سوسیالیستی‌اند، و این سخن تا حد زیادی قابل قبول است، اما من صبغه‌ای از نوعی روح رمانتیک در لحن او و در بعضی از شعرهایش احساس می‌کنم که با درشتی و نستوهی رئالیسم چندان انطباق ندارد. شاید این خصوصیت روح مصری است که اگر با روح شاعری از همین اسلوب در عراق مقایسه شود، خون و تپش و حرارت شاعر عراقی بیشتر احساس می‌شود. یکی از شوخی‌های

معروف می‌گوید: «شعر در عراق زندگی می‌کند و در سوریه محتضر و بیمار می‌شود و در مصر می‌میرد، و نثر در مصر زندگی می‌کند و در سوریه بیمار و محتضر می‌شود و در عراق می‌میرد.» این سخن، یک شوخی بیش نیست، اما حق این است که بهترین نثرنویسان عرب، دست کم تا یک نسل قبل، از مصر برخاسته‌اند، و بهترین شعرا، بدون تردید، از عراق و شام (= سوریه و لبنان). در تاریخ قدیم شعر عرب هم، بزرگترین شعرا از آن عراق و شام‌اند.

صلاح عبدالصبور، ترکیب معتدلی است از همهٔ تجربه‌های شعرای هم نسل خویش، به اعتبار موضوع و محتوا. آیینه‌ای است برای تمام تجربه‌های اجتماعی محیط خویش؛ آیینه‌ای روشن و صاف، اما صداقت او گاه شعرش را به صورت نوعی شعار سیاسی در می‌آورد. این گرفتاری در غالب شعرای اجتماعی عرب ــ حتی البیاتی هم ــ دیده می‌شود، اما در صلاح محسوس‌تر و آشکارتر است.

بزرگترین خصصیهٔ هنر او ــ چنانکه پیش از این اشارتی بدان رفت ــ توفیقی است که وی در ایجاد «درام شعری» در شعر آزاد داشته است و سوگنامهٔ حلاج (= **مأساة الحلاج**)[1] او مشهورترین و موفق‌ترین درام شعری جدید عرب است، که به انگلیسی نیز ترجمه شده است، و گویا مدتها در کشورهای بیگانه هم بر روی صحنه بوده

---

۱) مأساة الحلاج، مسرحیة شعریة، الطبعة الاولی، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۵. که ترجمهٔ انگلیسی آن نیز تحت عنوان «مرگ در بغداد» منتشر شده است:

Salah Abd Alsabur: Murder in Baghdad, translated by Khalil I. Samaan, Leiden, 1972.

و ترجمهٔ فارسی آن توسط آقای محمدباقر معین الغربایی تحت عنوان سوگنامهٔ حلاج، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷، انتشار یافته است.

است. در این درام منظوم، صلاح با توفیق چشمگیری ماجرای شهادت حسین بن منصور حلاج ـ صوفی بزرگ اسلام ـ را در قالب نمایشنامه‌ای منظوم عرضه کرده است. این اثر تلفیقی است از همهٔ اطلاعاتی که در متون صوفیه، به خصوص تذکرة الاولیاء، در باب حلاج آمده است. شاعر با تصرفی شاعرانه و خلق فضایی دراماتیک، ماجرا را به جریانهای اجتماعی و سیاسی جامعه پیوند داده است، سرکردهٔ جماعت صوفیان در این گفتگو می‌گوید:

می‌گفت:
«وقتی که دست و پا و سرم با خون شسته شود
آنگاه وضوی پیغمبران گرفته‌ام.»
می‌خواست بمیرد تا به آسمان باز گردد
گویی کودکی بود از آسمان گریخته
و از دست پدر خویش، در تاریکی شب، گمشده.
می‌گفت:
«هر که مرا بکشد گویی ارادهٔ مرا جامهٔ عمل پوشانیده است
و ارادهٔ خداوند را عملی کرده است
چرا که از کالبد خاکی مردی فانی
اسطوره‌ای و حکمتی و اندیشه‌ای می‌سازد.»
می‌گفت:
«هر که مرا بکشد به بهشت می‌رود
چرا که او با شمشیر خویش «دور» را به پایان رسانیده است
و با ریختن خون از ورید،
درختی خشک را ـ که من با کلمات عقیم خویش کاشته‌ام ـ
آبیاری می‌کند

تا زندگی در آن دمیده شود و شاخسارانش ببالند
در خشکسال زمان
سبز شود و در غیر وقت میوه برآورد.»
و هنگامی که سلطان او را تسلیم قاضیان کرد
و قاضیان او را تسلیم سلطان
و سلطان به زندانبان
و اندام‌هایش به میوهٔ خون آراسته شد
آنچه می‌خواست انجام گرفت
آیا رواست که جهان را از داشتن شهیدی محروم کنیم؟[۱]

در این نمایشنامه، صبور، تأثیر آشکار درام منظوم الیوت و نظریهٔ الیوت را در باب درام منظوم پذیرفته است و می‌توان گفت که به نوعی، تحت تأثیر قتل در کلیسای جامع الیوت بوده است.[۲] خودش می‌گوید: «پرداختن به نمایشنامهٔ شعری، سالها فکر مرا به خود مشغول می‌داشت و قبل از این که نمایشنامهٔ مأساة الحلاج را بنویسم، تجربه‌ای در ذهن می‌پروراندم برای یک نمایشنامه در باب جنگ الجزایر ولی به زودی اوراق آن را در هم نوردیدم زیرا احساس کردم شدیداً تحت تأثیر شکسپیر قرار گرفته‌ام و هملتی آفریده‌ام، و همینطور چند بار این فکر تکرار شد و باز احساس کردم تحت تأثیر یک قهرمان دیگر شکسپیرم و از همهٔ آنها چشم پوشیدم؛ به حلاج روی آوردم و کوشیدم از زیر چرخ‌های گردونهٔ شکسپیر خود را نجات دهم، ولی نمی‌دانم آیا زیر چرخ گردونه‌های دیگری واقع نشده‌ام؟»[۳]

۱) مأساة الحلاج، ص ۲۱.
2) T.S.Eliot, Murder in the Cathedral, A Harvest Book, New York, 1963.
۳) صلاح عبدالصبور، حیاتی فی الشعر، بیروت، دارالعوده، ۱۹۶۹، ص ۱۱۵-۱۱۴.

در باب گسترش حوزهٔ مفهومی نمایشنامهٔ حلاج می‌گوید: «عذاب حلاج، تصویری از عذاب همهٔ روشنفکران دنیای جدید بود و سرگشتگی آنان میان کلمه و شمشیر. و نمایشنامهٔ من تعبیری است از ایمانی که همچنان برای من پاکیزه مانده است، بی‌هیچ آلودگی‌یی در خصوص ایمان به کلمه.»[۱]

با همهٔ اهمیتی که این اثر یافته و تقریباً معروف‌ترین اثر دراماتیک شعر جدید عرب شناخته شده است، بسیاری از ناقدان، آن را یک شعر بلند می‌شمارند و نه یک اثر دراماتیک و معتقدند جنبهٔ «حادثه‌ای» آن چندان قوی نیست، و می‌توان بسیاری از قهرمانان اصلی را حذف کرد و این شخصیت‌ها، مجموعه‌ای از اسم‌ها و سایه‌ها هستند، موجودات انسانی‌یی که در حال عمل باشند به حساب نمی‌آیند.[۲]

تأثیر الیوت منحصر به این نمایشنامه نیست. در آثار عبدالصبور نشانه‌های دیگری از تأثیرپذیری وی از الیوت را می‌توان مشاهده کرد، و او در این باب متأثر از یکی از ادیبان و ناقدان برجستهٔ مصر به نام دکتر لویس عوض است که الیوت را به جوانان هم نسل صلاح معرفی کرد و به خصوص صلاح نسبت به او نوعی حالت شاگردی و مریدی دارد. صلاح می‌گوید: «وقتی در آغاز جوانی با الیوت آشنا شدم، در آغاز قبل از آن که افکار او مرا جلب کند، جسارت او در زبان شعر توجه مرا جلب کرد. ما شاعران نسل جوان، در آن سالها، سعی می‌کردیم که زبان شعرمان مرتب و شسته رفته باشد، و از هرگونه

---

۱) همانجا، ص ۱۲۰.

۲) غالی شکری، شعرنا الحدیث الی أین؟ قاهره، دارالمعارف، ۱۹۶۸، ص۹۹.

کلمه‌ای که شبههٔ استعمال در زبان عامه داشته باشد برکنار بماند. ما از زیر عبای مکتب رمانتیسم شعر عرب ـ با آن موسیقی رقیق و زبان گزیده، که الفاظ را با دلالت‌های رمانتیک و خوشاهنگ به کار می‌گیرد ـ رهایی یافته بودیم و قبل از آن هم اسیر شعر کلاسیک بودیم که ترجیح می‌دهد شعر همواره زبان خاص خودش را داشته باشد که غالباً از زبان زندگی به دور است. چنین سلیقه‌ای که ما را پرورش داده بود، زبان سرزمین ویران الیوت را منکر بود ... و ما نیاز به صدق در تعبیر داشتیم، بیش از آنکه نیاز به ترتیب و هماهنگی واژه‌ها داشته باشیم.»[۱]

با این همه چنین نیست که رها کردن زبان شسته رفتهٔ محدود رمانتیک‌ها، صلاح را از مسئلهٔ اهمیت فرم در شعر غافل کرده باشد، وی در همین کتاب می‌گوید: در سالهای اخیر، من به مسألهٔ ساختمان شعر زیاد اندیشیده‌ام، تا آنجا که به این نتیجه رسیده‌ام که شعری که ساخت خود را از دست دهد، تقریباً اکثر عوامل وجودی خود را از دست داده است. شاید منشأ این عقیده در من، بیش از آن که مطالعهٔ شعر باشد، کوششی است که من برای شناخت هنر نقاشی داشته‌ام و من در خلال جستجوهایی که در موزه‌های مختلف جهان داشتم رشتهٔ این فکر در ذهنم استوارتر می‌شد، و وقتی که در باب شعرهایی که دلخواه من بوده‌اند نیز اندیشیدم، دیدم که این نکته را تأیید می‌کند. آنچه واضح است، این است که مسألهٔ ساخت در شعر جدید، به

---

۱) صلاح عبدالصبور، حیاتی فی الشعر، ص ۹۰ و ۹۶. در باب تأثیر الیوت بر شعر معاصر عرب و به ویژه بر شعر صلاح عبدالصبور مراجعه شود به مقالهٔ Kh.I.H.Samaan در مجلهٔ:
Comparative Literature Studies, Vol. Vl. No. 4, 1967, p. 472.

مراحل، ملموس‌تر از شعر قدیم است، چه در نزد ما و چه در نزد غیر ما، و باید دانست که شعر مجموعه‌ای از خاطره‌ها و تصاویر و معلومات نیست، بلکه ساختمانی است پیچیده با اجزایی که از نظم دقیقی برخوردارند.[۱]

در باب جنبه‌های عاطفی و فکری شعرش می‌گوید: ناقدان آثار من، مرا به عنوان یک «شاعر غمگین» وصف می‌کنند... ولی من شاعر اندوهگینی نیستم، بلکه شاعری دردمندم، چرا که با خود ـ مانند شلی ـ «شهوت اصلاح جهان» را حمل می‌کنم و «شهوت اصلاح جهان» قوهٔ دافعه‌ای است که در ذات فیلسوف و پیامبر و شاعر وجود دارد، زیرا هر یک از اینان نقص را می‌بیند، و خود را فریب نمی‌دهد، بلکه می‌کوشد راهی برای اصلاح آن بیابد. غالباً فلاسفه و پیامبران، رؤیت منظمی از جهان دارند، و غالباً روش منظمی را برای اصلاح آن در نظر می‌گیرند، اما شعرا می‌دانند که راه انسان، راه انفعال و وجدان و عواطف است و این که خطاب ایشان با دل‌ها سروکار دارد. و گاه هست که تأثیرشان عمیق‌تر هم واقع می‌شود، زیرا تعبیرشان تعبیری مستقیم نیست.[۲]

صلاح در مسألهٔ مذهب، مثل بیاتی و سیاب نیست بلکه می‌کوشد جوانب مثبت آن را در یاد داشته باشد. با اینکه ـ به قول خودش ـ سالها در مارکسیسم غوطه زده است، ولی اینک در کرانه ایستاده است. می‌گوید: لویس عوض مرا یک شاعر متافیزیکی می‌داند، حال آن که من قبل از آن که این نام را شنیده باشم، مثل همهٔ کودکانی که با

---

۱) همانجا، ص ۱۹.　　۲) همانجا، ص ۵۳ و ۷۴.

مشکلات روبرو می‌شوند، به خدا و بهشت و دوزخ اندیشیده بودم و شاید این معنی گفتار کی‌یرکه‌گار باشد که گفت: «وجود انسانی، در جوهرش، عذاب دینی است».[1]

صلاح، اصولاً شاعر معتدل و همواری است. از رهگذر زبان انگلیسی در ادبیات غرب مطالعه داشته و در ادبیات قدیم عرب نیز سالها دقت کرده و کتاب خوبی ـ گرچه بسیار مختصر ـ نوشته است با عنوان نوخوانی شعر کهن (قرائة جدیدة لشعرنا القدیم). در این رساله، وی کوشیده است جنبه‌های زنده و درخشان شعر کلاسیک عرب را به اعتبار محتوا و طرز تلقی قدما از جنبهٔ عام و گستردهٔ حیات، بررسی کند. در کتابی که در باب برداشت خودش از شعر و تجارب شعری نوشته می‌گوید: «در سالهای اخیر، احساس می‌کنم که با تمام شعرا، در همهٔ جهان و در همهٔ ازمنه نوعی قرابت دارم، به نوعی که میراث ادبی من ابوالعلاء و شکسپیر، ابونواس و بودلر، ابن الرومی و الیوت و شعر جاهلی و لورکاست، علاوه بر عدهٔ زیادی شعرا و شعرها و افکار و خاطره‌های شعری.[2]

در مجموع، شعر صبور دارای همان خصایصی است که در شعر مترقی عرب: بیاتی، سیاب، نازکُ‌الملائکه، بلندالحیدری و خلیل الحاوی، دیده می‌شود. او به خصوص ـ به نظر من ـ به سیاب نزدیک است. همان تجربه‌هایی که سیاب در شعر عراق ـ اندکی زودتر، از لحاظ زمان ـ انجام داده است، او نیز در شعر مصر انجام داده است. به لحاظ نوعی روحیهٔ یأس و بدبینی نیز به سیاب نزدیک است، یأسی

---

۱) همانجا، ص ۷۹. ۲) همانجا، ص ۱۱۰.

که در حوزهٔ ترکیبات و واژگان او نیز سرایت کرده است[۱].

آثار صلاح عبدالصبور

۱. شعر

الف) الناس فی بلادی، چاپ دوم، دارالمعرفة، ۱۹۶۲.

ب) أقول لکم، چاپ اول، المکتب التجاری، ۱۹۶۱.

ج) احلام الفارس القدیم، چاپ اول، دارالآداب، بیروت، ۱۹۶۴.

د) تأملات فی زمن جریح.

هـ) شجرة اللیل، چاپ اول، ۱۹۷۲.

و) عمر من الحب، دارالنجاح، بیروت، ۱۹۷۳.

۲. نمایشنامه

الف) مأساة الحلاج، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۵.

ب) لیلی و المجنون، مصر، ۱۹۷۰؛ و دارالعوده، بیروت، بدون تاریخ.

ج) الأمیرة تنتظر، بیروت، دارالعوده، بدون تاریخ.

د) مسافر لیل (کومیدیا سوداء)، دارالعوده، بیروت، ۱۹۷۶.

۳. نقد ادبی

الف) اصوات العصر، قاهره، ۱۹۶۱، (مقالات در موضوعات مختلف ادب و اجتماع).

---

۱) مراجعه شود به دقت‌های زبانشناسیک دکتر علی عزت در باب ترکیبات شعری او و رابطهٔ آنها با فضای یأس‌آمیز سخن وی در اللغة و الدلالة فی الشعر، دراسة نقدیة فی شعر السیاب و عبدالصبور، قاهره، ۱۹۷۶، ص ۵۰ به بعد.

ب) حتی نقهر الموت، بیروت، ۱۹۶۶، (مقالات ادبی).
ج) قراءة جدیدة لشعرنا القدیم، بیروت، ۱۹۷۳ و قاهره، بدون تاریخ، (نگرشی به شعر کلاسیک عرب با دیدی نسبتاً تازه).
د) قصة الضمیر المصری، قاهره، ۱۹۷۲، (مقالات در باب تاریخ فکری جدید مصر).
ه) ماذا یبقی منهم للتاریخ، قاهره، ۱۹۶۱، (در باب طه حسین، عباس العقاد، توفیق الحکیم، ابراهیم عبدالقادر المازنی).
و) حیاتی فی الشعر، بیروت، ۱۹۶۹، (مجموعهٔ تأملات و افکار اوست در باب شعر و تجربه‌های شعری خودش).

صلاح عبدالصبور در سال ۱۹۳۱ در مصر متولد شده و در قاهره به تحصیل پرداخته و در سال ۱۹۵۱ از دانشگاه قاهره در رشتهٔ ادبیات عرب فارغ‌التحصیل شده است. شغل او بیشتر نگارش در مجلات است و مدتی سردبیر مجلهٔ الکاتب بود. الآن (۱۹۷۷) هم، گویا، هنوز هست. مدتی هم معاون سردبیر الأهرام ــ در قسمت‌های ادبی ــ بوده است.

از سوکنامهٔ حلّاج

یک میدان عمومی در بغداد. در انتهای صحنه، در سمتِ راست تنهٔ درختی قرار دارد با یک شاخهٔ کوتاه. صحنه یادآورِ صلیبِ سنّتی نیست. فقط یک شاخهٔ درخت است با پیرمردی که بر روی آن مصلوب شده است. قسمتِ پیشینِ صحنه روشن می‌شود. سه تن در حالی که متحیّرانه راه می‌روند، ظاهر می‌شوند. یک بازرگان یک دهقان و یک واعظ.

بازرگان: نگاه کن که چه چیزی در میدانمان گذاشته‌اند!

دهقان: پیرمردی مصلوب

چیزی عجیب می‌بینیم، امروز.

واعظ: گویی غرقِ خواب است.

بازرگان: چشمهاش روی سینه‌اش افتاده.

واعظ: مثل این است که سنگینیِ دنیا روی پلک‌های اوست

یا روزگار بر کارِ او چیره شده است.

بازرگان: آن شاخهٔ خسته خمیده است و او به زمین چشم دوخته

واعظ: تا در پیش پایش گوری برای خود جستجو کند.

دهقان: می‌دانی چرا او را کشته‌اند؟

یا چه کسی او را کشته است؟

بازرگان: مگر علم غیب دارم

از حضرتِ واعظ بپرس.

دهقان: مولانا! شما می‌دانید؟

واعظ: نه، باید از یکی از رهگذران پرسید.

بازرگان: آری، ممکن است ماجرای جالبی باشد و شاید شب وقتی برگشتم بتوانم آن را برای زنم تعریف کنم.

او سرِ سفرهٔ شام ازینگونه حرف‌ها و ماجراها خوشش می‌آید.

دهقان: امّا من، طبعاً آدم فضولی هستم
درست مثلِ یک پیرزن احمق
و هر وقت می‌خواهم دست از فضولی بردارم
طبیعتم بر طریقتم غالب می‌شود.

واعظ: و چه خوب است که در یک سرگذشت
موعظه‌ای و عبرتی باشد.
چون ذهنِ من از آفریدنِ یک داستانِ مناسب عاجز است
داستانی که عواطفِ جماعت را برانگیزد
و آن را در جمعهٔ آینده
در مسجدِ منصور موضوعِ وعظِ خود قرار دهم.

[طرفِ راست صحنه از جلو روشن می‌شود آنجا که جماعتی از مـردم را می‌یابیم که سر دستهٔ آنها در جلو راه می‌رود.]

بگذارید ازین جماعت بپرسیم
آی جماعت!

[آنها به کُندی به طرفِ او می‌آیند]

این پیرمردِ مصلوب کیست؟

سرکردهٔ جماعت: یکی از فقراست.

واعظ: آیا می‌دانی چه کسی او را کشته است؟

جماعت: ما کشته‌ایم.

واعظ: امّا چرا؟ شما هم که مثلِ او از فقرایید.

جماعت: از ظاهرِ ما چنین به نظر می‌رسد.

سرکردهٔ جماعت: نگاه کن! من کورم

آدم گدایی که در کوچه‌های «کرخ» پرسه می‌زند.

یکی از جماعت:

[هر کدام از جماعت قدمی به جلو می‌گذارد، حرف می‌زند، چنان که گویی خودش را معرّفی می‌کند، و بعد که حرفش تمام شد به عقب برمی‌گردد و این کار با یک‌یکِ ایشان تکرار می‌شود.]

من یک لوطیِ انتر بازم.

دیگری: و من آهنگرم.

سومی: من یک حجامت گرم.

چهارمی: من یک کیسه کشِ حمّام.

پنجمی: و من یک نجّار.

ششمی: و من یک نعلبند.

بازرگان: آیا در میانِ شما جلاّدی هم هست؟

جماعت: [در یکدیگر نظر می‌کنند و بعد یک صدا می‌گویند]

نه! نه!

دهقان: چه گونه؟ با دست‌هاتان؟

جماعت: نه، با کلماتمان.

بازرگان: [در حالی که می‌خندد و به دوستش نگاه می‌کند]

آنها او را با کلماتشان کشته‌اند

هاه! هاه! هاه!

سرکردهٔ جماعت:

آیا راستی ما با کلماتمان او را کشته‌ایم؟

نمی‌دانیم. اینک شما و آنچه در آن روز روی داده است.

جماعت: آنها ما را به خط کردند، صف به صف آن را که از همه بلندتر

و بلند صداتر بود
در صفِ اوّل قرار دادند
آن که صدای نرم و آرام داشت در صف دوم
هر کدام از ما را یک دینار زرِ سرخ دادند
دیناری برّاق که هنوز دستی آن را نسوده بود
گفتند: فریاد بزنید: زندیقِ کافر
فریاد زدیم: زندیق ... کافر
گفتند: فریاد بزنید: باید کشته شود ما خونِ او را به گردن می‌گیریم
باید کشته شود ما خون او را به گردن می‌گیریم
گفتند: حالا بروید، و ما رفتیم.
به ترتیب، آن که بلندتر و بلند صداتر بود
در صفِ اول رفت
آن که صدایی آرام و نرم داشت در صف دوم
[با آخرین کلماتِ خود از صحنه خارج می‌شوند]

بازرگان: هیچ چیزی فهمیدی؟
[طرفِ دیگر صحنه روشن می‌شود و جماعتی از صوفیان دیده می‌شوند]

واعظ: نه، ما نفهمیدیم.

دهقان: باید ازین جماعت پرسید
شما که هستید؟

جماعتِ صوفیه: ما قاتلانیم
او را دوست داشتیم، کشتیم.

واعظ: امروز ما بجز قاتلان چیزی نمی‌بینیم.
شاید شما هم وقتی این پیر مصلوب را کشتید ...

جماعت: ... با کلمات کشتیم.

دهقان: مسأله بغرنج‌تر شد!

جماعت: کلماتِ او را دوست داشتیم

بیش‌تر از آن که خودش را

گذاشتیم بمیرد، تا کلماتش زنده بماند.

بازرگان: شما کیستید؟

جماعت: مانندِ او، صوفیانیم.

واعظ: وقتی گدایان فریاد برآوردند، شما ترسیدید؟

او را ترک نکردید؟

جماعت: ترسیدیم ...؟ ... نه ... نه ...

جز مردگان کسی از مرگ نمی‌هراسد

ما وصیّت او را انجام دادیم.

واعظ: وصیّت او ...؟

جماعت صوفیه: به هنگامی که تشنه بودیم او را در بازار می‌دیدیم و او

با سخنش ما را سیراب می‌کرد؛ گرسنه بودیم، با میوه‌های

حکمتش ما را غذا می‌داد

با جام‌های شوق، در بزم روشنایی، با ما هم پیاله می‌شد.

واعظ: شگفتا، نمی‌دانم!

[در حالی که به دو رفیقش می‌نگرد]

آیا تو می‌فهمی ... و تو؟

[هر دو سرشان را تکان می‌دهند]

جماعت صوفیه: در جستجوی فهم مباش ... احساس کن و دریاب

در جستجوی علم مباش ... بشناس

در جستجوی نظر مباش ... نگاه کن
این بود کلماتش.
واعظ: کلماتی که شما را به رها کردن او وا نمی‌دارد.
سرکردهٔ جماعت صوفیان:
می‌گفت:
«وقتی که دست و پا و سرم، با خون شسته شود
آنگاه وضوی پیغمبران گرفته‌ام»
می‌خواست بمیرد تا به آسمان بازگردد
گویی کودکی بود که از آسمان گریخته
و از دستِ پدرِ خویش در تاریکی شب گم شده است
می‌گفت:
«هر که مرا بکشد گویی ارادهٔ مرا به کار بسته است
و ارادهٔ خداوند را عملی کرده است
چرا که ازکالبد خاکیِ مردی فانی
اسطوره‌ای و حکمتی و اندیشه‌ای می‌سازد.»
می‌گفت:
«هر که مرا بکشد به بهشت می‌رود
چرا که او، با شمشیر خویش «دور» را به پایان رسانیده است
و با ریختنِ خون از ورید
درختی خشک را که من با کلماتِ سترونِ خویش کاشته‌ام آبیاری می‌کند
تا زندگی در آن دمیده شود و شاخسارانش ببالند
در خشکسالِ زمان

سبز شود، و در غیرِ وقت، میوه برآورد.»
و هنگامی که سلطان او را تسلیم قاضیان کرد
و قاضیان او را تسلیم سلطان
و سلطان به زندانبان
و اندامهاش به میوهٔ خون آراسته شد
آنچه می‌خواست انجام گرفت
آیا رواست که جهان را از داشتن شهیدی محروم کنیم؟
آیا رواست که جهان را از داشتن شهیدی محروم کنیم؟

واعظ: آیا فقدان او شما را سوگوار نکرد؟

جماعت: از مفارقتش گریستیم
و شادمان شدیم ازینکه او را در کلماتش آویختیم
و با آن کلمات بالای دار بُردیم.

افرادِ جماعت:

- و می‌رویم تا آنچه از کلماتش باقی مانده در شیارِ گاوآهنِ کشاورزان بریزیم
- و در میان کالاهای بازرگانان پنهان کنیم
- و بر دوشِ بادها برفراز موج
- و در لبانِ سارباناِن آوازخوانی که در پهنهٔ صحرا سرگردان‌اند پنهان کنیم
- و در اوراقِ محفوظِ در میان جامه‌ها آن را تدوین کنیم
- و از آنها قصیده‌ها و شعرها خواهیم پرداخت.

مجموعه: بگو ببینم کلماتش چه سرانجامی داشت
اگر به شهادت نمی‌رسید؟

[صحنه را با آخرین ابیات از «و می‌رویم تا ...» ترک می‌کنند و از پشتِ درخت پیرمردی که در دستش گُلی سرخ دیده می‌شود وارد می‌شود]

بازرگان: این کیست؟

واعظ: این شبلی است، شیخِ زاهدان
قطعه زمین‌هایی در دهکدهٔ ما داشت
آنها را رها کرد تا در طریق تصوف گام زند
ببینیم چه می‌کند؟

دهقان: بعد خواهیم دانست که ماجرا چیست؟

شبلی: دوستِ من، محبوب من!
«آیا تو را از جهانیان باز نداشتیم»[1]
و تو نپذیرفتی.
تو عطرِ خفته در میانِ گل بودی
چرا ریختی؟
مُرواریدی بودی در دریای خویش
چرا آشکارا شدی؟
آیا این جهان که تو خونِ خویش را بدان هدیه کردی
شایستهٔ این هدیه بود؟
ما به گونهٔ دو دوست در طریق می‌رفتیم
تو بر من سبقت گرفتی
چندان عشق ورزیدی که بزرگوارانه بخشیدی
آیا من بخل ورزیدم
و چون روشناییِ را دیدی آهنگِ بازگشت کردی

---

۱) قرآن کریم: ۱۵/۷۰

اینک تو برگشته‌ای
به تو می‌دهم اندکی از آنچه هدیه کردی
[گُلی سرخ را به سوی او پرتاب می‌کند]
آه! خدایا نمی‌توانم ببینم
خاطرهٔ او در جانم جولان دارد
اگر اندکی از یقینِ تو در من بود
من نیز در کنارِ تو اینک مصلوب بودم
امّا من به هنگام آزمونِ عمر
زنده ماندن را برگزیدم
و کلماتی مبهم گفتم
آنگاه که تو را به دستِ قاضیان سپرده دیدم
من بودم که تو را کشتم
من بودم که تو را کشتم
[خارج می‌شود.]

دهقان: عجب! هیچ چیز در نیافتیم.

بازرگان: زنم امشب از من راضی نخواهد شد.

واعظ: موعظهٔ من به هدر رفت مگر این که این پیرمردِ خوب را تعقیب کنم و ماجرا را برای من بازگو کند.
آی پیرمرد! ماجرا چیست؟ ماجرا چیست؟
قاتلِ این مردِ مصلوب کیست؟
[به دنبالش به راه می‌افتد.][1]

[پرده]

---

۱) پایانِ صحنهٔ اوّل.

شاعر مقاومت فلسطین

محمود درویش (فلسطین، ۱۹۴۱)

اگر عنصر ادبیات را در مبارزات ملت‌های جهان، در عصر ما، عنصری قابل توجه و مؤثر بدانیم ـ که چنین است ـ باید بگوییم سهم قابل ملاحظه‌ای از خونی که در شریان نهضت فلسطین در حرکت است، محصول شعرهای یک عده شاعر جوان و انقلابی است که در سراسر کشورهای عربی با این نهضت همدلی و همسرایی دارند، و از میان همهٔ شاعران عرب، اگر یک تن را برای نمونه بخواهیم انتخاب کنیم که شعرش با نام فلسطین همواره تداعی می‌شود، محمود درویش است. محمود درویش یکی از بسیارها شاعر فلسطینی است که شعر خود را وقف نهضت مبارزه با اسرائیل کرده‌اند، و من در اینجا حتی استقصای نام اینان را از عهده برنمی‌آیم. کافی است نگاهی به مجلات و دیوان‌های شعر امروز عرب، یا به کتاب دیوان الوطن

المحتل[1] بیاندازیم و ببینیم که نبض شعر عرب امروز با مسألهٔ فلسطین می‌تپد. شاید نتوان شاعری یافت که درکشورهای عربی شعر بگوید و موضوع بخشی از شعرهایش را فلسطین تشکیل ندهد، همانگونه که در دنیای قدیم به ندرت می‌توان شاعری یافت که از عشق سخن نگفته باشد.

اگر چه ملل خاورمیانه همه در سرنوشتی عام با فلسطین شریک‌اند، ولی ظلمی که در این سالهای پس از جنگ جهانی دوم بر عرب فلسطین رفته است، بر هیچ ملتی نرفته است: آوارگی و عذاب و شکنجه و هراس و دلهره‌ای که همواره آنان را در این سالها تهدید کرده است، غارتها و قتل‌عام‌های اسرائیل که از کفرقاسم و دیریاسین اسطوره‌هایی برای تاریخ قتل‌عام بی‌گناهان ساخته است.

سال ۱۹۴۸، سال تأسیس دولت غاصب یهود است که ایادی استعمار آن را برای پاسداری منافعشان، علیه خلق‌های منطقه ـ که از خواب قرون بیدار شده بودند ـ به وجود آوردند و نسلی که پس از این سال در منطقهٔ فلسطین و در پیرامون مسألهٔ فلسطین شعر سروده است، نسلی است که باید آن را «نسل شکست» و «نسل حزن» و «نسل سرشکسته» خواند. شعر شاعران فلسطین و شاعران عرب در بابِ فلسطین در سالهای پس از جنگ جهانی دوم، لحنی حزن‌آلود و رمانتیک و مأیوس دارد، که همه چیز برایش تقریباً تمام شده است و از بهشت گمشدهٔ خویش او را رانده‌اند و تنها از دور و در رؤیاهای شاعرانه‌اش گاهی شبحی از این بهشت را می‌بیند و جز زاری و نوحه

---

۱) دیوان الوطن المحتل، یوسف الخطیب، دمشق، دار فلسطین، ۱۹۶۸.

کاری از او ساخته نیست. بررسی شعر بهترین گویندگان فلسطینی و عرب در باب فلسطین، در سالهای پس از ۱۹۴۸، نشان می‌دهد که روح عمومی شعر فلسطین چنین است. چه آنها که به اسلوب قدیم شعر گفته‌اند و چه آنها که قوالب جدید را برگزیده‌اند. در شعرهای سلمی الخضراء الجیوسی و فدوی طوقان (هر دو از بهترین شاعره‌های عرب و هر دو فلسطینی) و شعرهای ابوسلمی و شعرهای یوسف الخطیب همه چیز در هاله‌ای از یأس و ابری از اندوه پنهان است.[1] این حال و هوا در شعر فلسطین استمرار دارد تا این که پس از انقلاب ۱۹۵۲ مصر و اقداماتی که ناصر برای ایجاد روح وحدت و تقویت ناسیونالیسم عرب انجام داد (و این مسأله در میان کارهای او ــ از هر چشم‌اندازی که بررسی شود ــ اقدام مثبتی بود.) اندک اندک دگرگون می‌شود و با رشد حس قومیت عرب در منطقه و پیروزی انقلاب‌های ملل جهان در سایهٔ مقاومت مسلحانه، فلسطینی‌های منطقه نیز بار دیگر جان می‌گیرند، بر ایشان روشن می‌شود که این قضیه فراموش شدنی نیست و از زاری و نوحه‌کاری ساخته نیست. در این گیرودار نسلی به صحنهٔ مبارزه و تفکر می‌آید که در چشم‌انداز او، همه چیز با نسل پیشین متفاوت است. در گوشه و کنار جهان، حتی در سرزمین‌های عربی، در الجزایر، رایحهٔ پیروزی را استشمام می‌کند. محمود درویش شاعر این نسل است. اینک نخستین چاپ مجموعهٔ اول اشعار او، که در حیفا در فلسطین اشغالی، به سال ۱۹۶۴ چاپ

---

۱) در باب سابقهٔ حرکت مقاومت در ادبیات سرزمین‌های اشغالی (در شعر و داستان) مراجعه شود به غسان کنفانی، ادب المقاومة فی فلسطین المحتلة ۶۶-۱۹۴۸، بیروت، دارالآداب.

شـده است،[1] در بـرابـر مـن قـرار دارد. نـخستین شـعر آن را بـا هـم می‌خوانیم، عنوان شعر «شناسنامه» است:

ثبت کن
من عربم
شمارهٔ شناسنامه‌ام ۵۰۰۰۰ است
و هشت تا بچه دارم
نهمی هم بعد از تابستان خواهد آمد.
خشمگین شدی؟
ثبت کن
من عربم.

این لحن بی‌اعتنا و نیشدار، این زبان طبیعی، از جوّ تازه‌ای در شـعر عـرب سـالهای شـصت خـبر مـی‌دهد. مـحمود درویش وقـتی ایـن مجموعه را منتشر می‌کرد جوان بیست و سه ساله‌ای بود و اینک سی و شش ساله است و در شـمار شـاعران طـراز اول نسـل خـود قـرار می‌گیرد. وظیفهٔ شعر در نظر او و نسل او، چیز دیگری است: «شعری که نتواند چراغی از خانه‌ای به خانه‌ای حمل کند، شعر بی‌طعم و رنگ و بویی است.»

محمود درویش در ۱۳ مارس ۱۹۴۱، در دهکده‌ای از دهکده‌های فلسطین اشغالی به نام بروه متولد شد، و این بـروه هـمان است کـه ناصرخسرو ـ شاعر ایرانی قرن پنجم ـ آن را در ۴۳۸ هـ. ق. زیارت کرده و می‌گوید: «به دیهی رسیدم کـه آن را بـروه [در اصـل: بـرده]

۱) محمود درویش، اوراق الزیتون، حیفا، مطبعة الاتحاد التعاونیة، ۱۹۶۴.

می‌گفتند. آنجا قبر عیش و شمعون ـ علیهما السلام ـ را زیارت کردم.»[۱] این دهکده را یهودیان ـ مثل بسیاری دیگر از مناطق فلسطین ـ به آتش کشیدند، ولی مردم مقاومت کرده آنها را بیرون راندند، ولی یهودیان بار دیگر در هفتهٔ بعد هجومی کردند و اعراب را بیرون راندند. محمود درویش در مصاحبه‌ای می‌گوید: «به یاد دارم که شش ساله بودم، در دهکده‌ای آرام و زیبا زندگی می‌کردیم. دهکدهٔ بروه که بر دامنهٔ تپه‌ای سبز قرار دارد و دشت عکا در برابر آن گسترده است. من فرزند خانوادهٔ متوسط الحالی بودم که از راه کشاورزی زندگی می‌کردند. وقتی هفت ساله شدم، بازی‌های کودکی پایان گرفت و به یاد دارم که چگونه بود ... خوب به یاد دارم: در یکی از شب‌های تابستان ـ که معمولاً عادت اهل ده این است که روی پشت‌بام بخوابند ـ مادرم ناگهان مرا از خواب بیدار کرد، و دیدم که داریم با صدها تن از مردم دهکده در میان بیشه‌ها فرار می‌کنیم. گلوله‌های سربی از روی سر ما می‌گذشت، من از آنچه می‌گذشت چیزی نفهمیدم تا رسیدیم به دهکدهٔ ناآشنایی، و من با سادگی پرسیدم: نام این ده چیست؟ گفتند: لبنان. احساس می‌کنم آن شب، مرزی بود میان دوران خوش کودکی من، و ناگهان احساس کردم که دیگر جزء بزرگ‌ها شده‌ام، و وقتی که در صف پناهندگان برای گرفتن غذا می‌ایستادم، کلماتی از قبیل «وطن»، جنگ، «اخبار»، «پناهندگان»، «مرز» و ... را شنیدم، که مرا از طفولیتم محروم کرد.»[۲]

---

۱) ناصرخسرو، سفرنامه، به کوشش نادر وزین‌پور، تهران، انتشارات جیبی با همکاری فرانکلین، ص ۲۱.

۲) رجا النقاش، محمود درویش شاعر الارض المحتلة، الطبعة الثالثة، بیروت، ۱۹۷۲، ص ۶۹.

محمود درویش در همین آوارگی‌ها و حرمان‌ها زیسته و همواره کوشیده است که وطن را فراموش نکند. تحصیلات ابتدایی و دبیرستان او در همین شهرهای اشغالی بوده و وی تا سال ۱۹۶۹ چندین بار در زندان‌های درازمدت اسرائیل به سر برده است و بسیاری از زیباترین شعرهای او محصول همین زندانهاست. در دوره‌هایی که بیرون از زندان بوده است ـ گاه به صورت مخفی، و زمانی آشکار ـ همواره به نشر روح قومیت و مبارزه از طریق شعرها و نوشته‌هایش پرداخته. او یک روزنامه‌نویس حرفه‌ای و ورزیده نیز هست. در ۱۹۷۰ برای ادامهٔ تحصیل سفری به مسکو کرد ولی در ۱۹۷۱ به قاهره بازگشت و در آنجا به کار پرداخت، و اکنون عضو فعال سازمان آزادیبخش فلسطین است و تمام لحظه‌های زندگی‌اش، وقف این مبارزه.

یکی از مهمترین ویژگی‌های شعر درویش، مسألهٔ «تحدی» (= به مبارزه طلبیدن) است که در بیشتر کارهای او دیده می‌شود. و این «تحدی» در سه بعد اصلی قابل مشاهده است: بعد فردی و قهرمانی، بعد قومی و بعد تاریخی ـ انسانی. منظور از «بعد فردی و قهرمانی» آن چیزی است که شاعر از رهگذر تصویر، قهرمانی‌ها و فداکاری‌ها را در نبرد با ظلم و بیداد عرضه می‌دارد، و او خود ـ با تأکیدی که بر نقش شعر در مبارزه دارد ـ به نوعی دیگر همین مسأله را تعقیب می‌کند. در «بعد قومی» افتخاری که شاعر به «عرب بودن» خویش و به سرزمین خویش دارد، جلوه‌گر می‌شود، و بعد سوم این «تحدی» آنجاست که «جوهر فرهنگ انسانی را، مبارزه با ظلم، و زیبایی بخشیدن به زندگی انسان می‌داند» ولی آنچه بیشتر در مرکز هنر او قرار

دارد مسألهٔ قومی اوست،[1] اگر چه مشکل ملی خویش را حلقه‌ای از زنجیرهٔ مشکلات همهٔ اقوام جهان می‌داند:

هر عصیانی که در زمین باشد
ما را تکان می‌دهد
و هر باغی که در جهان هست
حبه‌ای از آن می‌چشیم
و هر شعری در زمین
به رقص برخیزد
دستش را در دست می‌گیریم

و خود را نغمهٔ نایی از ارکستر همهٔ آنهایی می‌داند که غبار دیروز را از چهرهٔ زندگی می‌زدایند:

با دانوب و اردن و ولگا
با رودخانه‌ها و آبشاران و گل‌ها
من، نایی در ارکستر
همهٔ آنهایی هستم که چشمانشان غبار دیروز را می‌زداید.

من اگر جنبهٔ فرم و تکنیک را می‌خواستم صرفاً ملاک قرار دهم، شاید در میان شعرای معاصر عرب چندین نفر را می‌باید در اینجا به جای محمود درویش می‌آوردم که بر او حق تقدم دارند. اما قصد من ارائهٔ تصویر کمرنگی از شعر معاصر عرب بود، و در چنین تصویری، نپرداختن به شعر سرزمین اشغالی بزرگترین دشمنی با انسانیت بود.

---

۱) صالح جواد الطعمة، «ابعاد التحدی فی شعر محمود درویش»، مجلهٔ مواقف، شمارهٔ ۷، سال دوم، ۱۹۷۰.

یادآوری این نکته نباید این امر را به ذهن خوانندگان بیاورد که شعر محمود درویش از جنبه‌های تکنیکی و فنی چندان درخشان نیست. منظورم این بود که چندین شاعر دیگر بودند که من جای آنها را به محمود درویش دادم، و آنها فقط به اعتبار تکنیک کارشان ارزش دارند و نه به اعتبار زمینه‌های انسانی و بشری.

نخستین دیوان او که در سالهای آخر دبیرستان آن را نشر داد، گنجشک‌های بی‌بال است که در ۱۹۶۰ نشر شده و خودش درباب آن عقیده‌ای ندارد، سپس مجموعهٔ دوم شعرهایش به نام برگ‌های زیتون انتشار یافت[۱] که از شاعری پراحساس و زنده خبر می‌داد. در این مجموعه، شاعر از تصویر مستقیم و شعارآمیز مسائل پرهیز کرده و به شعر واقعی دست یافته است. در سه مجموعه‌ای که به نام‌های عاشقی از فلسطین[۲] و پایان شب[۳] و گنجشک‌ها در جلیل می‌میرند[۴]، پس از آن نشر کرد، به مراحل بیشتری از پختگی وکمال دست یافت، و به همان حدی از اسلوب که در شعرهای السیاب و خلیل الحاوی و البیاتی دیده می‌شود، رسید. ولی با این همه باید گفت که شعر او نسبت به تمام این پیشروان شعر جدید عرب، از همه روشن‌تر و برای فهم تودهٔ مردم محسوس‌تر است و او هم قصدی جز این ندارد. در شعرهایی که در مجموعه‌های دوستت بدارم یا نه؟[۵] و اقدام شمارهٔ هفت[۶] و این است تصویر او و انتحار عاشق[۷] نشر داده این پختگی و دستیابی به کمال

---

۱) در ۱۹۶۴، حیفا، فلسطین اشغالی.
۲) عاشق من فلسطین، ۱۹۶۶.
۳) آخر اللیل، ۱۹۶۷.
۴) العصافیر تموت فی الجلیل، ۱۹۷۰.
۵) أحبک اولا أحبک؟، ۱۹۷۲.
۶) محاولة رقم ۷، ۱۹۷۲.
۷) تلک صورتها و هذا انتحار العاشق، ۱۹۷۵.

شعری بیشتر و بیشتر شده است. محمود درویش علاوه بر مجموعه‌های شعری نامبرده، سه کتاب به نثر نیز نشر کرده است: اندکی دربارهٔ وطن، یادداشت‌های حزن عادی و بدرود ای جنگ، بدرود ای صلح. در مجموعهٔ این آثار ـ چه به نثر و چه به نظم ـ چیزی جز مسألهٔ فلسطین نمی‌توان یافت، و بی جا نیست اگر او را «شاعر مقاومت فلسطین» و «شاعر سرزمین‌های اشغالی» لقب داده‌اند.

بارانَکی نرم در خزانی دوردست

بارانَکی نرم، در خزانی دوردست
و گنجشک‌ها کبود کبود
و زمین سراسر جشن.
مگو که ابری هستم، در فرودگاه
چرا که من از سرزمینِ خویش
- که از پنجرهٔ قطار سقوط کرده است -
خواهانِ چیزی نیستم
جز دستمال مادرم
و ابزارهای مرگی جدید.

□

بارانَکی نرم در خزانی غریب
و پنجره‌ها سپید سپید
و خورشید در آستانِ غروب
و من پرتقالی پوست کنده.
پس از چیست که از جسدِ من می‌گریزی

و من از سرزمین دشنه‌ها و هزاردستان‌ها خواهان چیزی نیستم
جز دستمال مادرم
و ابزارهای مرگی جدید.

□

بارانَکی نرم، در خزانی محزون
و میعادها سبز سبز
و خورشیدی از گِل
مگو که تو را دیدم در قتلگاهِ یاسمین
آه ای فروشندهٔ مرگ و آسپرین
رخسارهٔ من شبی بود
و مرگم جنین.
و من خواهان چیزی نیستم
از سرزمینی که لهجهٔ غایبان را فراموش کرده است
جز دستمالِ مادرم
و ابزارهای مرگی جدید.

□

بارانَکی نرم در خزانی دوردست
و گنجشک‌ها کبود کبود
و زمین سراسر جشن
گنجشک‌ها در پرواز به سوی روزگارانِ بی‌بازگشت.
می‌خواهی وطنم را بشناسی؟
- وطنِ من لذتی است در زنجیر
- بوسه‌ام با پُست فرستاده شده است

و من از سرزمینم ــ که مرا ذبح کرده است ــ
خواهان چیزی نیستم
جز دستمالِ مادرم
و ابزارهای مرگی جدید.

مزامیر ۳

روزی که واژه‌های من، خاک بود
من یارِ خوشه‌ها بودم
روزی که واژه‌های من، خشم بود
من یارِ زنجیرها بودم
روزی که واژه‌های من، سنگ بود
من یارِ جویباران بودم
روزی که واژه‌های من شورش و انقلاب بود
من یارِ زمین‌لرزه‌ها بودم
روزی که واژه‌های من، حنظل بود
من یارِ مردمان خوشبین بودم
چون واژه‌های من، به عسل بَدَل شد
مگس چهره‌ام را پوشانید.

صدایی از بیشه

از بیشهٔ زیتون صدا آمد،
و من مصلوب بودم روی آتش‌ها

□

می‌گفتم: ای زاغان!
بس بادتان شیون!
شاید که برگردم به خانه‌یْ خویش
شاید افق، یک لحظه، بارانی شود، شاید
وین شعلهٔ درّنده را، یکباره بنشاند.

□

یک روز می‌آیم فرود از این صلیبِ خویش
وانگه مرا، آن روز، خواهی دید
عُریان و با پایِ برهنه بازگردیده
[در تابشِ خورشید]

معناشناسیِ نامِ مجموعه‌ها

الآن کتابی در شعرِ معاصر عرب دیدم که از جهاتی برایم تازگی داشت. دستِ‌کم از بابتِ حجم و مخارجی که برای تولید آن صرف شده است. اسم کتاب این است: **فرهنگِ بابطین برای شاعرانِ معاصر عرب**[1] در شش مجلّد، قطع بزرگ، هر مجلّد حدود هفتصد صفحه. شصت و هشت نفر از استادان و ادبای عرب در تألیفِ آن شرکت داشته‌اند. پنج جلد از آن ویژهٔ نام شاعران است به ترتیب نام کوچک [ابراهیم تا یوسف] یک جلد هم در آخر بررسیِ شعر عربی معاصر است در هر یک از اقطارِ عربی مثل سوریه و عراق و لبنان و مصر و یمن که جمعاً هفده کشور است و دو بخشِ مهجرِ شمالی و مهجرِ جنوبی هم فصل مستقلی دارند که بر روی هم نوزده بخش خواهد شد.

از هر شاعری شرح حالی فشرده و دقیق، همراه با عکسِ او و

---

۱) مشخصات کامل آن چنین است: **مُعجمُ البابطین للشعراء العرب المعاصرین** [تألیف] هیئة المعجم، الطبعة الاولیٰ، ۱۹۹۵، مؤسسة جایزة عبد العزیز سعود البابطین للابداعِ الشعری.

نمونهٔ خطِّ او و نمونهٔ شعرش. به طوری که در مقدمه[1] یادآوری شده است از تمامِ انواعِ شعر: کلاسیک، آزاد و شعرِ منثور، نمونه آورده شده است. کوشش بر آن بوده است که از هر شاعری سه شعر و اگر بلند بود یک شعر آورده شود و از نقلِ شعرهای تندِ سیاسی صرفِ نظر شده است.

خوب دقت کنید! هزار و ششصد و چهل و پنج شاعر در این کتاب معرّفی شده‌اند که همه تقریباً حیّ‌اند و حاضر!

در آخر کتاب فهرستی از ۱) ارجاعات ۲) شاعره‌ها ۳) دیوان‌ها و مجموعه‌ها ۴) شعرا بر حسبِ سرزمین‌ها ۵) فهرستِ سنوات و دهه‌ها، نیز داده شده است. پنج جلد اول شامل نام و آثارِ این شاعران است و جلد ششم بحث‌های تاریخی و تحلیلی در باب هر یک از ولایات به ترتیبِ حروفِ تهجّی. در آخر جلد پنجم فهرستی از تمامی کشورهایی که شاعران این کتاب در آن زندگانی می‌کنند آمده است از جمله چین، آمریکا، ترکیه، ایران و... که بدین طریق بیست و شش کشور را شامل است. پس از آن در صفحهٔ ۵۳۵ جلد پنجم فهرستی از شعرا به ترتیبِ سالِ تولّدشان آمده است، از محمد بهجة الأَثری متولد ۱۹۰۲ تا ناصر البدری متولد ۱۹۷۴. فهرستی هم از بانوانِ شاعر دارد: صفحهٔ ۳۷۱-۳۶۵ شاملِ یک‌صدوهفتادودو شاعره.

از صفحهٔ ۳۷۳ تا ۵۰۵ فهرست نام مجموعه‌های شعری این شعرا است و در هر صفحه نام دیوان و نام شاعر و سالِ انتشارِ آن ذکر شده است. من از کودکی، جمع و تفریق را خوب بلد نیستم، شما حساب

---

۱) همانجا، ۴۲

کنید ۲۸×۱۳۰ چند هزار مجموعهٔ شعر می‌شود؟ چیزی حدود ۴۰۰۰ (چهار هزار!)

این هزار و ششصد و چهل و پنج «شاعرِ» تقریباً حیّ و حاضر، با حدودِ چهار هزار «مجموعهٔ شعر» همه محصولاتِ نیمهٔ قرن دوم بیستم‌اند، بجز چند استثنای محدود؛ یعنی زبان عرب، در نیم قرن، اینهمه «شاعر» و «مجموعه شعر» به جهانِ ادب تحویل داده است. تازه، در مقدّمه قید شده است که ما شعرا و شعرهایی را آورده‌ایم که تمامِ اصولِ درستیِ زبانِ عرب را رعایت کرده‌اند و هرکس هرکس را به این سفینه راه نداده‌ایم. شاید اگر قدری دست و دل بازی به خرج می‌دادند، نامِ مجموعه‌ها به ده‌هزار و نام شعرا به سه‌هزار نفر می‌رسید که حتماً می‌رسد. مثلِ اینکه تلفاتِ اعراب، در راهِ شعر، چندین برابرِ ما فارسی‌زبانهاست.

فهرست نام مجموعه‌ها را فقط به ترتیبِ الفبائی آورده‌اند و اگر به ترتیبِ تاریخی نیز عرضه می‌کردند، زمینهٔ بسیار خوبی بود برای بررسی تحوّلِ جمال‌شناسی و بوطیقای معاصر عرب که از نامهای کلاسیک و مأنوس حرکت کرده و به نامگذاری‌هایی به تقلیدِ گارسیا لورکا رسیده است.

چند سال قبل، در دانشگاه تهران، به یکی از دانشجویان که می‌خواست در باب شعر معاصر تحقیق کند و رسالهٔ فوق لیسانس خود را بنویسد همین پیشنهاد را کردم ولی او نتوانست و وقتِ آن را نداشت که فهرستی جامع از نام مجموعه‌های شعر آماده کند.

مسأله این است که هیچ ضرورتی ندارد که تک تکِ مجموعه‌ها را بخوانیم و دربارهٔ محتوای آنها و جمال‌شناسیِ شاعر و سبکِ او سخن

بگوییم، همان پشتِ جلد خود می‌تواند خبر از سرّ ضمیرِ شاعر بدهد.

در شعرِ معاصرِ فارسی، نام تمام مجموعه‌های شعر فریدون تولّلی، همه از یک کلمه تشکیل شده است: رها، نافه، پویه و شگرف و این خود نشان می‌دهد که بوطیقای او و از آن بوطیقاهاست که کلمه را مجرّدِ از بافتِ نحوی آن مورد نظر دارد و به تنهایی بدان می‌نگرد و برای جمالِ کلمه، فقط، در صورتِ مفرد، اهمیّت قائل است (مقدمهٔ رها در این باره دیده شود.) بر عکس شاملو و اخوان که کلمه را در ترکیب می‌نگرند و آخر شاهنامه و از این اوستا و پاییز در زندان یا باغ آینه و هوای تازه و آیدا در آینه و آیدا، درخت و خنجر و خاطره نام کتاب‌های ایشان است.

وقتی هزار یا بیشتر از هزار مجموعهٔ شعر را از این دیدگاه، یعنی از دیدگاهِ «نامِ مجموعه‌ها» طبقه‌بندی کنیم و تجزیه و تحلیل و این طبقات را بر ادوارِ تاریخی یک قرن توزیع کنیم، درخواهیم یافت که در مجموع، در هر دوره‌ای، چه نوع حال و هوایی حاکم بوده است. نام گذاریهای دورهٔ رمانتیسم ویژگی‌های خاصِّ خود را دارد و نام گذاری‌های دورهٔ واقع‌گرایی اجتماعی یا دورهٔ رمزگرایی، نیز ویژگی‌های خود را.

جمال‌شناسیِ نام کتاب‌ها، در هر دوره، ساختارهای نحویِ موردِ علاقهٔ شاعران و تم‌ها و موتیوهای مورد توجه ایشان را نشان می‌دهد و میزانِ نزدیکی و دوری شاعر را نسبت به بوطیقای شعر فرنگی و ترجمه‌هایی که در آن دوره رواج داشته است. هیچ ضرورتی ندارد که برای تحلیلِ ساحَت‌های جمال‌شناسیِ یک شاعر حتماً دیوان‌های او

خوانده شود، می‌توان از روی نام کتاب‌ها، ذهنیت او را تحلیل کرد.

از آنهمه آثار حسین بن منصور حلّاج چیزی جز پاره‌هایی ازکتاب الطواسین و مقدارکمی شعر عربی باقی نمانده است امّا از روی نام کتاب‌های وی، که در الفهرست ابن ندیم و بعضی منابع دیگر باقی مانده است، ساختارِ ذهنیِ او و موازینِ جمال‌شناسیِ او را به خوبی می‌توان بررسی کرد، به ویژه وقتی، با اندکی هوشیاری و دقّت، کتاب‌های باقی مانده از معاصران او را هم به عنوانِ نُرم و هنجار یا عُرفِ روزگار در نظر بگیریم.

در یک نگاهِ ساده ببینید حلّاج چه عنوان‌هایی برای کتاب‌های خود اختیارکرده بوده است:

۱) طاسین الأزلِ و الجوهر الأکبر و الشجرة الزیتونة النّوریة/ طاسینِ ازل و گوهرِ بیکران و درختِ زیتونِ روشنایی.

۲) الأَحرُف المحدثة و الأَزلیة و الأسماء الکلّیة/ حرف‌های نوآمده و ازلی و نام‌های کُلّی.

۳) الظِلُّ الممدود و الماء المسکوب و الحیاة الباقیة/ سایهٔ سایه‌ناک و آب فروریخته و زندگی جاودان.

۴) حمل النور و الحیاة و الأَرواح/ حملِ روشنایی و زندگی و روانها.

۵) الصهیون/ صهیون.

۶) تفسیر قل هو الله احد/ تفسیر قل هو الله احد.

۷) الأَبد و المأبود/ جاودانه و جاودانگی.

۸) قران القرآن و الفرقان/ نزدیک شدن قرآن و فرقان.

۹) خلق الانسان و البیان/ آفرینش انسان و بیان.

۱۰) کید الشیطان و امر السلطان/ نیرنگ شیطان و فرمان سلطان.

۱۱) الاصول و الفروع / تنه‌ها و شاخه‌ها.

۱۲) سرّالعالم و المبعوث / راز جهان و آنکه برانگیخته است.

۱۳) العدل و التوحید / عدل و توحید.

۱۴) السیاسة و الخلفاء و الامراء / سیاست و خلیفگان و امیران.

۱۶) شخص الظلمات / شخصِ تاریکی.

۱۷) نور النور / روشنیِ روشنی.

۱۸) المتجلیات / متجلّی‌ها.

۱۹) الهیاکل و العالَم و العالِم / هیکل‌ها و عالَم و عالِم.

۲۰) مدح النبی و المثل الأعلی / مدیح پیامبر و نمونهٔ برتر.

۲۱) الغریب الفصیح / شگفتِ آشکارا.

۲۲) الیقظة [یا: النقطة] و بدو الخلق / بیداری [یا: نقطه] و آغازِ آفرینش.

۲۳) القیامة و القیامات / رستاخیز و رستاخیزها.

۲۴) الکبریاء و العظمة / بزرگی و بزرگواری.

۲۵) الصلوة و الصواة / درود و درودها.

۲۶) خزاینُ الخیرات و الألف المقطوع و الألف المألوف / گنجینهٔ نیکی‌ها با اَلفِ بریده و اَلفِ اُلفت‌گرفته.

۲۷) موابید العارفین / تنگناهای اهل شناخت.

۲۸) خلق خلایق القرآن و الإعتبار / آفرینش آفریده‌های قرآن و عبرت‌ها.

۲۹) الصدق و الاخلاص / راستی و ویژه‌کاری.

۳۰) الامثال و الابواب / دستان‌ها و دروازه‌ها.

۳۱) الیقین / بی‌گمانی.

۳۲) التوحید / یکتانگری.

۳۳) النجم اذا هویٰ / ستاره آنگاه که فرو ریزد.

۳۴) الذاریات ذرواً / بادهای وزنده.

۳۵) فی «اِنَّ الذی فرضَ علیک القرآن لرادُّکَ اِلیٰ معاد / دربارهٔ «آنکه قرآن را بر تو فرو فرستاد، تو را باز خواهد گرداند.»

۳۶) الدُّرَّة اِلیٰ نصر القشوری / مروارید، خطاب به «نصر قشوری.»

۳۷) السیاسة اِلیٰ الحسین بن حمدان / سیاست، خطاب به «حسین بن حمدان.»

۳۸) هو هو / هو هو.

۳۹) کیف کان و کیف یکون / چه‌گونه بود و چه‌گونه خواهد بود.

۴۰) الوجود الأَوّل / هستیِ نخستین.

۴۱) الکبریت الأحمر / گوگردِ سرخ.

۴۲) السمری و جوابه / «سمری» و پاسخِ او.

۴۳) الوجود الثانی / هستی دیگر.

۴۴) لا کیف / بی چه‌گونه.

۴۵) الکیفیّة و الحقیقة / چه‌گونگی و حقیقت.

۴۶) الکیفیّة بالمجاز / چه‌گونگیِ مجازی[1].

از تأمّل در نام کتاب‌های حلّاج می‌توان به ژرفای ذهنیّتِ او پی بُرد، و می‌توان مبانیِ جمال‌شناسی هنرِ او را توصیف کرد. بخش عظیمی از این نامگذاری‌ها، در شرایط کنونی، قابلِ تحلیلِ معناشناسیک نیست زیرا زمینهٔ تاریخی و معرفت‌شناسیک یا به تعبیر

۱) الفهرست، ابن الندیم، چاپ رضا تجدّد، ۳-۲۴۲.

باختین بافت ایدئولوژیکِ متن، بر ما پوشیده است. با اینهمه از سوی دیگر، «متنِ غایبِ» آثار حلّاج را بر ما روشن می‌کند و ما درمی‌یابیم که او در بیشتر این نوشته‌ها متنی که در ذهن دارد قرآن است. در شماره‌های ۱، ۳، ۶، ۸، ۹، ۱۰، ۲۰، ۲۴، ۳۳، ۳۴، ۳۵ ناظر به مفاهیم و تعبیرات قرآنی اسیت و عین کلمه یا عبارت از قرآن گرفته شده است. در دیگر شماره‌ها نیز حضورِ قرآن را، به عنوانِ «متنِ غایبِ» آثارِ او به گونه‌ای آشکارا می‌توان دید، ولی این حضور فاقدِ آن وضوحی است که در آن شماره‌ها وجود دارد.

در اعمّ اغلبِ این نام‌گذاری‌ها ذهنِ وحشی و مُدِرْنِ حلّاج، خود را آشکار می‌کند، بویژه در شماره‌های ۱۶ (شخصِ تاریکی) و ۲۱ غریبِ فصیح (شگفتِ آشکارا) و ۳۸ هو هو و ۴۴ بی چه گونه و ۱۷ روشنیِ روشنی.

کافی است که مقایسه کنیم این نام گذاری‌ها را با نام گذاری کتابهایی که از جُنَید معاصر او باقی مانده است، همان کسی که می‌گویند فتوای قتلِ حلّاج را بناچار صادر کرد:

۱) قصیدة صوفیة / شعری صوفیانه.

۲) السّرفی انفاس الصوفیة / راز، در نَفَس‌های صوفیان.

۳) دواء الارواح / داروی جان‌ها.

۴) کتاب الفناء / کتاب فنا.

۵) کتاب المیثاق / کتابِ پیمان.

۶) کتاب فی الالوهیة / کتابی در الوهیّت.

۷) کتاب فی الفرق بین الاخلاص و الصدق / کتابی در فرق میان اخلاص و صدق.

۸) مسائل فی التوحید/ پرسشهایی در یکتانگری.

۹) ادب المفتقر اِلیٰ الله/ ادبِ نیازمندانِ حق.

۱۰) کتاب دواء التفریط/کتاب داروی تفریط.

۱۱) شرح شطحیّاتِ ابی یزید/ شرح شطح‌های بایزید.

۱۲) الوصایا/ وصیّت‌ها[1].

بقیّهٔ آثار او تا شمارهٔ ۲۳ «نامه به فلان» و «نامه به بهمان...» است.

بازگردیم به تحوّلِ ذهنیتِ شاعرانِ معاصر عرب از خلالِ فهرستِ نام مجموعه‌های شعری ایشان، در یک نگاهِ شتابان و سفری.

چه الفبا را ملاک قرار دهم و چه تاریخ‌ها را، باز محاسبه‌ام نقص‌هایی خواهد داشت. بناچار یک «مفهوم» را برمی‌گزینم و در دایرهٔ آن مفهوم نکاتی را یادآور می‌شوم؛ کلمه‌ای مانند [عاشق] را که می‌تواند برای هرگونه سبک و مکتبی موضوعیّت داشته باشد، در نظر می‌گیریم.

با کلمهٔ «عاشق» و مؤنثِ آن «عاشقه» که در بحثِ ما تفاوتی ایجاد نمی‌کند، این عنوان‌ها ساخته شده است:

۱) عاشقة اللیل/ عاشقِ شب، ۱۹۴۷.

۲) عاشق من افریقیا/ عاشقی از افریقا، ۱۹۶۴.

۳) عاشق من فلسطین/ عاشقی از فلسطین، ۱۹۶۶.

۴) عاشقة الأبحار/ عاشقِ دریاها، ۱۹۷۴.

۵) عاشق الزمنِ الوَرْدی/ عاشقِ روزگارِ گل سرخ، ۱۹۸۲.

۶) عاشق الأرض و السنبلة/ عاشقِ زمین و خوشه‌های گندم، ۱۹۸۶.

۷) عاشقُ حوریّات البحور السبع/ عاشقِ پریانِ هفت دریا، ۱۹۸۶.

---

۱) تاریخ التراث العربی، فؤاد سزگین، المجلّد الاول، الجزء الرابع، ۴-۱۳۲.

۸) عاشق لأنفاس الرياحين / عاشقِ نفسِ گل‌ها، ۱۹۹۰.
۹) عاشق من لبنان / عاشقی از لبنان، ۱۹۹۲.
۱۰) عاشق من قاهرة / عاشقی از قاهره، ۱۹۹۲.

ما در اینجا با ده نام از ده مجموعه که در فاصلهٔ ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۲ نشر شده است روبروییم. ممکن است بعضی از این مجموعه‌ها، کارِ آغازین و تجربه‌های خام یک جوان باشد و ده مجموعه برای داوری کافی نباشد، ولی اگر هشت کتاب اول را ملاک قرار دهیم می‌بینیم که در فاصلهٔ ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۰ جمال شناسیِ این نام گذاری‌ها از نام رُمانتیکِ «عاشقِ شب» و نام‌های سیاسی ـ رمزیِ «عاشقی از افریقا» و «عاشقی از فلسطین» با زمینه‌ای تاریخی ـ سیاسی مناسبِ آن سال‌ها، چه‌گونه تحوّل یافته و در سال‌های بعد به صورتِ نام‌هایی سوررئالیستی‌تر و چند معنایی‌تر درآمده است. دایرهٔ تفسیرپذیری و قلمروِ هرمنوتیکِ نام‌ها، در فاصلهٔ ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۰ تغییری آشکار داشته است و از ذهنیّتی متحوّل در امورِ روحیِ شاعران خبر می‌دهد.

من در اینجا واردِ این بحث نمی‌شوم که کدام شعر سرودهٔ کدام شاعر است و پایگاهِ او در تاریخِ شعر معاصر عرب چیست؟ همین قدر یادآور می‌شوم که نخستین مجموعه (شماره ۱) متعلق است به خانم نازک الملائکه، یکی از پیشاهنگان شعرِ جدید عرب که عروضِ نیمایی در شعرِ عرب به نام او ثبت شده است. در آن زمان که این مجموعه را نشر داده است دخترِ جوانی بوده است که از طریقِ آشنایی با رُمانتیک‌های انگلیسی می‌کوشیده است نوعی شعرِ تازه به زبان عرب عرضه کند، ولی آخرین مجموعه‌ها تا ۱۹۹۰ خبر از نوعی تحوّل و میلِ به نوآوری را نشان می‌دهد. یادآور می‌شوم مجموعه‌های

۹ و ۱۰، از آنجا که تکرار الگوی سالهای آغازی و تقلیدِ آن است در این بررسی خارج از بحث قرار گرفته است.

مجموعه‌های ده گانهٔ مورد بحث معلوم نیست از آنِ چه کسانی است و اینان چه مقامی در شعر عصرِ خود دارند. ای بسا که هیچ اهمیّتی هم نداشته باشند ولی در آنسویِ تمام این مسائل، این حقیقت را به چشم می‌بینیم که در فاصلهٔ ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۰ جمال‌شناسیِ شعر عرب از تجربه‌ای رُمانتیک خام به‌طرفِ نوعی تجربهٔ سوررئالیستی حرکت کرده است. رتوریکِ گارسیا لورکا و جمال‌شناسیِ سخنِ او بر تمامیِ این نام‌های دورهٔ بعد سایه افکنده است. سایهٔ سخن لورکا را هم در تحلیل معنی‌شناسیکِ این نام‌ها و نوعِ تصویری که از آن حاصل می‌شود می‌توان دید و هم در ساختارِ نحویِ نام‌ها.

در آغاز، یعنی در دورهٔ رُمانتیسم، کلماتی مانندِ «عاشقة اللیل» از دو کلمه (مضاف و مضاف الیه) ساخته شده است و در مرحلهٔ بعد که دورهٔ رمزگرایی سیاسی است قدری درازتر شده است: «عاشق من افریقیا»؛ تبدیل به سه حرف شده است با بارِ معنائیِ کاملاً متفاوتی. در مرحلهٔ سوررئالیسم یعنی شماره‌های ۵، ۶، ۷ و ۸ ساختارِ نام‌ها طولانی‌تر شده است و نفوذِ بیشترِ لورکا را در این نام‌گذاری‌ها می‌توان دید و این عیناً همان چیزی است که در شعرِ فارسی، از جمله در شعرهای احمد شاملو، اتفاق افتاد که از «هوای تازه» و «باغ آینه» شروع می‌شود و می‌رسد به «آیدا در آینه» و «آیدا، درخت و خنجر و خاطره.»

غرض به هیچ وَجْه، ورود به بحثِ مقایسه‌ای نبود. خواستم یادآور شوم که آب در ظروفِ مرتبطه در یک سطح قرار می‌گیرد و دارای مشابهت‌هایی است به معنیِ دقیقِ کلمه «وحشتناک.»

ما را از شرّ این شعرها نجات دهید!

اکنون که قرن بیستم به پایان رسیده است، خوانندهٔ این کتاب ممکن است از خود بپرسد که بعد از نسل شوقی و جواهری و نسل ابوماضی و نعیمه و رمانتیک‌های جوان‌تر و بعد از نسلِ سیّاب و البیّاتی و ادونیس، و در آخر خط محمود درویش و نسل او که ادامهٔ همان راه‌هاست با تکیه‌ای بیشتر بر فلسطین، بعد از اینها چه اتفاقی افتاده است؟ حقیقت این است که امر مهمّی اتفاق نیفتاده. شاعرانی هنوز راهِ شوقی و جواهری را ادامه می‌دهند و شاعرانی راهِ سیّاب و ادونیس و البیّاتی را و لشکرِ انبوهی هم بعداً آمده‌اند که حرفهاشان عین حرفهایی است که در سالهای اخیر در مطبوعات فارسی حجم انبوهی از «تولید شعر» را تشکیل می‌دهد: شعری بی‌شکل و بی‌وزن و بی‌قافیه و بی‌معنی و بی‌آرزو و بی‌آرمان و فاقد هرگونه غم و شادی و، در یک کلام: بی‌همه‌چیز، با ادّعاهای عجیب و غریب و دستاوردی زیرِ صفر. تولید یک‌روزهٔ این گونه شاعران برابر تولید یک قرن شاعرانِ نسل‌های قبل است، چون برای شاعر بودن در این مکتب هیچ‌گونه شرطی، جز ادّعا، وجود ندارد و ادّعا هم کاری است آسان.

مقاله‌ای که در پایان این کتاب می‌خوانید، نوشتهٔ محمود درویش

است که حالتِ خفقان خودش را و دیگران را از این‌گونه «شعر» در زبان عربی بیان کرده است. در این مسأله نیز حکمِ آب در ظروفِ مرتبطه صادق است. اینک شما و فریادهای او*.

بر شعر چه می‌رود؟

انبوهی از اندوه، گلوی ما را می‌فشارد تا فریادی برآوریم؛ فریادی که نمی‌دانیم آن را چه باید نامید. زیرا شعر، که یکی از شادی‌های انگشت‌شمارِ زندگی ما بود، دارد صحنهٔ زندگیِ ما را ترک می‌کند، بی‌آنکه ما را خبر کند و یا از دور بدرودی بگوید. ما که خود را ملّتِ شعر می‌نامیم، شاهدِ سقوطِ یکی از واپسین سنگرهای خود هستیم، بی‌آنکه میلی به مقاومت از خود نشان دهیم.

بارها و بارها، در لحظه‌هایی که روح نیازمندِ تغنّی بوده است، به سوی صدای خود (=شعر) شتافته امّا صفحه را متراکم از سفیدی یافته است. چه روزهای آرامِ تعطیلی که از تزاحمِ تلخی‌ها برکنار بوده است و دشمن‌مایگی این گونه شعرها، آن روزها را بر ما کدر کرده است. چه بسیار که در کسالت‌های جسمانی مشتاق آن بوده‌ایم که سرودی یا شعری ما را به نشاطِ یک جشن ببرد یا دریا را به سوی ما بیاورد، ولی آن کسالت به بیماری انجامیده است.

چه لحظه‌های حماسی بزرگی که از فرود آمدن سنگی، که روزگار بر سرِ ما ریخته، به‌وجود آمده و ما به حصارِ این پهلوانِ ناتوان پناهنده شده‌ایم تا سرودی سر کنیم و او را همچنان خاموش و لب فروبسته

* عنوان اصلی مقاله این است: «انقِذونا مِنْ هٰذا الشعر»، در مجلهٔ الکَرْمَل، العدد السادس، ربیع ۱۹۸۲، بیروت.

یافته‌ایم تا به ما بگوید: اشیاء ـ به همان گونه که بر روی زمین قرار دارند، در همان صورتِ طبیعی خود ـ شاعریّتِ بیشتری از شعرِ این روزگار دارند؛ روزگاری که روح در آن از ارائهٔ اندوهگزاری‌ها و شکایت‌های خود ناتوان است. گویی جهان رؤیا، نَفْس رؤیا، یکباره به انحطاط گراییده و از آن آزادی ـ که جز تشویش برای او به حاصل نیاورده است ـ سرِ توبه کردن دارد.

چرا چنین عذری به پیشگاه شعر تقدیم می‌کنیم؟

آیا به این دلیل که یک موسیقیِ نازل، نسبت به یک واقعیتِ نازل، در جایگاهی فروتر می‌ایستد؟ آیا به دلیل این است که بدمزگی یک شعر، آزاری بیشتر از خشخش جاروبِ رُفتگران در خیابان دارد یا به آن دلیل که قافیه‌ای نابهنجار از دیدارِ یک زندانبان آزاردهنده‌تر است؟ یا به این دلیل که خارج آهنگ‌بودنِ یک نغمه جراحتی بر روح وارد می‌کند که از آژیرهای خطر، با آن صداهای گوش‌خراش، آزاردهنده‌تر است؟

شاید. و شاید به این دلیل است که شعر نرمشی دارد که اگر خللی در آن وارد شود، کلام را ناگوار و زشت می‌کند. آیا می‌خواهیم چنین ادّعا کنیم که شعر از آن روی، موردِ عشق و علاقه قرار نمی‌گیرد که این روزها تحقّق‌پذیر نیست جز در کمالِ نسبیِ آن که آن هم خود در صورتِ تحقّقِ کمالِ نسبیِ دیگری قابل تصوّر است: لحظه‌ای که در آن روشنایی بر دل می‌تابد و سبب می‌شود که پس از قرائتِ شعر احساس کنیم که ما چیزِ دیگری شده‌ایم جز آنچه قبل از قرائتِ شعر بوده‌ایم.

این نیز مسأله‌ای نسبی است. هر کسی دلبستگیِ خاصّ خود را به

شعر دارد که با نوعِ دلبستگیِ دیگران متفاوت است. هر دلبستگی‌یی رازها و نشانه‌های ویژهٔ خود را دارد. از همین جاست که تعریفِ شعر دشوار و دشوارتر می‌شود و در نظرِ من چنین می‌نماید که امری محال است، هم برای شاعری که می‌سراید و هم برای آنکس که با قرائتِ خویش از شعر لذّت می‌برد. با اینهمه چیزی شبیه به نوعی مقیاس وجود دارد: وظیفهٔ شعر این است که منِ خواننده را دگرگون کند.

من به راستی نمی‌دانم که شعر چیست. اما به همان اندازه که نسبت به ماهیّتِ شعر جاهلم، معرفتی کامل دارم نسبت به آن چیزی که شعر نیست. آنچه که در نظرِ من شعر نیست، چیزی است که در من تغییری ایجاد نکند. چیزی است که چیزی را از من نگیرد و چیزی از جنسِ غم و شادی را به من ندهد. «ناشعر» چیزی است که توجیه کنندهٔ وجودِ من بر روی زمین نباشد و بودنِ مرا بر این کرهٔ خاکی معنی ندهد. چیزی است که بُرهان قدرتِ من بر آفرینش نباشد. چیزی است که در ظرف شکستهٔ آبی، وجودِ مرا عرضه ندارد. به اختصار بگویم: شناختِ من نسبت به آنچه «ناشعر» است راهِ نزدیک‌شدنِ من به ادراکِ «شعر» است زیرا ما همیشه به تفسیرِ مفاهیمی می‌پردازیم که دارای ابهام‌اند و نه برعکس.

از همین جاست که فریاد می‌زنیم: بر شعر چه رفته است؟ آنچه ما سالهاست می‌خوانیم و به گونه‌ای انبوه در حالِ رشد و تولید است، شعر نیست. چندان که آدمی مثلِ مرا ــ که مبتلا به شعر است ــ بعد از قریبِ یک رُبعِ قرن، به این وادار می‌کند که نسبت به آن احساس خفقان کنم، حتّی اعلام کنم که آزارم می‌دهد، از آن نفرت دارم و آن را نمی‌فهمم. شکنجه‌ای که هر روز از این باب تحمّل می‌کنیم، یعنی از

بابتِ بازیچه قرارگرفتنِ شعر، ما را بدان وادار می‌کند که گاه بپذیریم که اتّهام متوجّهِ اصلِ شعر نوِ عربی است. امّا آیا همین بسنده است که هر شاعری، با شیوهٔ خویش، خود را از آن برکنار اعلام کند تا از این تهمتِ عام مُبرّا شود؟ خویش را از چیزی که بدان مشابهتی ندارد مُبرّا دانستن چه سودی خواهد داشت؟ هیچ کس این تجربه را آزموده است که اندام‌های خود را در پیکر دیگران ببیند، بی‌آنکه مسئولیّتِ تفکیکِ پیکرِ خویش را تحمل کرده باشد؟

وظیفهٔ شاعران و ناقدان است ـ اگر ناقدانی وجود داشته باشند ـ که به کارِ دشوارِ محاسبهٔ نَفْس بپردازند. هنگامِ آن رسیده است که به نقدِ خویش بپردازیم. چه‌گونه ممکن است که این بازی منفی کار را بدانجا بکشاند که همگان به تجدیدِ نظر در باب ارزشِ شعر جدید عربی بپردازند و کار را به سر حدِّ مسخره‌کردن بکشانند؟ تجربه‌گری در کار این گونه از شعر، به حدّ گسترده‌ای رسیده است، چندان که «ناشعر» بر «شعر» فرمانروایی می‌کند و چیزهای طُفَیلی بر آن گوهرِ گرانبها مستولی‌اند. اینها سبب شده است که شعرِ نو بازیچه تلقّی شود و چیزی رکیک و نامفهوم. همین تشابه اسمی است که مرز میانِ شعر و ناشعر را آشفته می‌کند.

گاه خویش را از این هراس، بدین آرامش می‌دهیم که می‌گوییم: تاریخ شعر سرشار از این گونه تطاول‌ها و دعوی‌ها بوده است. امّا چه می‌توان کرد که تراکُم رکاکت و انبوهیِ هیچ و پوچ، و از میان رفتنِ معیارهای ویژهٔ شعرِ نو، که مردم کلیدِ قرائت آن را از دست داده‌اند، کار را دشوار کرده است، بویژه که شعرِ نوِ عربی هنوز مشروعیّتِ خویش را در اعماق جامعه ـ و اگر بتوان گفت: در وجدان همگانی ـ

استوار نکرده است و خود را در ذوق عام تثبیت‌شده ندیده است. به همین دلیل این نمونه‌های پست و مسخره، کار را به آنجا خواهد کشاند که اصلِ تجربهٔ نوجویی در معرض خطر و تجدید نظر قرار گیرد.

هر سخنِ نامفهوم و آشفته و رکیک و «ناشعر» و منفی، امروز، این توانایی را دارد که خود را در جامهٔ شعر عرضه کند و طفیلیِ وجود شعر گردد و در چنین هرج و مرج و بازار آشفته‌ای مدّعی شود که شعرِ مُدِرْنی است برای آیندگان و در هجومِ «دلارهای نفتی» بر عطش کاغذها، خود را بیفشاند و از زبانِ وظیفه‌گیرانِ فرهنگ، در مؤسساتِ نشر، خوشامد و تحسین دریافت کند.

همگان، یا در حالتِ هراس و ترس‌اند یا عاجز از سخن‌گفتن: ما نمی‌فهمیم. آیا تو می‌فهمی؟ لابُد کسانی هستند که بفهمند. بی‌گمان، خواننده‌ای متولّد خواهد شد که بفهمد. هیچ کس هم وسیله‌ای برای ورود به دنیای این شعر نمی‌یابد و زورقِ نجاتی نیز برای بیرون آمدن از آن وجود ندارد.

همگان مبهوت و مرعوب این شکلِ تهی و تقابُلِ ماهی و قرنفل (ظ: چیزی از جنس جیغ بنفش در شعر عربی امروز)اند و مسخره‌کردنِ وطن که مندرج در «خطاب سیاسی» است. همه عقلشان را از دست داده‌اند و حرف‌های یاوه و بی‌معنی را «متن» text نام‌گذاری می‌کنند. همان‌گونه که سیاست آنها را سرکوب کرده است، مرعوب این گونه از هنر نیز شده‌اند. ناچار خود را به نفهمیدن متهم می‌کنند و هرگز جرأت نمی‌کنند که از خود بپرسند و بحث و جَدَلی کنند زیرا همیشه تازیانه‌ای به نام «شعر مُدِرْن»، با آن غموض و

نامفهوم بودنش، بالای سرِ آنهاست و آنان را تهدید می‌کند تا تسلیم شوند.

به یکی از ناقدانِ بزرگ گفتم: چرا مداخله نمی‌کنی؟ چرا نیروی عظیمِ دانشِ نقدِ خود را در راهِ پژوهش شعر جدید صرف نمی‌کنی تا بعضی ضوابط و قواعد را مشخّص کنی و مرزی برای این هرج و مرج بیابی؟ گفت: نمی‌فهمم و توانایيِ آن را هم ندارم که بگویم تمامیِ این‌گونه شعرها، از آغاز تا امروز، شعر نیست و می‌ترسم که ناقدانِ نو مرا به محافظه‌کاری متهم کنند، همین‌هایی که شعرهای نامفهوم را با مقاله‌هایی نامفهوم‌تر مورد بحث قرار می‌دهند. من که به ساختگرایی اعتقادی ندارم و از عُهدهٔ رسمِ خطوط و منحنی‌های آن برنمی‌آیم!

براستی بر شعر چه می‌رود؟

امروز سیلی ویران‌کننده از کودکْ مآبی، زندگیِ ما را در هم می‌نوردد و هیچ کس را جرأتِ آن نیست که بپرسد آیا اینها شعر است؟ ما سخت نیازمند دفاعیم، نه تنها دفاع از ارزشهای شعریِ ما، بلکه دفاع از آبروی شعر نو که پایه‌های خود را از شعرِ کهن گرفته به این نیّت که آن را دگرگونی بخشد نه آنکه درهم بشکند و ویرانش کند. ولی شکستن، دانسته یا ندانسته، ذاتِ زبان را تهدید می‌کند. بدون زبان ـ که قلمرو کارِ شاعر است ـ نوآوری در کجا باید اتفاق بیفتد؟ اینهایی که دم از «منفجر کردن» زبان می‌زنند آیا معنی این اصطلاح یا تعبیر را، به درستی، می‌دانند؟ آیا توضیحی دربارهٔ این به اصطلاح «موسیقی داخلی» موهوم داده‌اند؟ آنها که وزن را تحقیر می‌کنند. این موسیقیِ داخلی چرا فقط در «نثر» باید خود را آشکار کند مگر در حضورِ وزن نمی‌توان از موسیقیِ داخلی بهره بُرد؟ براستی این

اصطلاحِ موسیقیِ داخلی و موسیقیِ خارجی کدام است؟

خواهند گفت: «پذیرفتنِ ایقاع (=وزن) یک اُلگوی متشابه را به وجود می‌آورد» آری، امّا دربارهٔ همین به اصطلاح شعری که خودِ اینان، متجاوز از بیست سال است* حرفش را می‌زنند چه خواهند گفت؟ مگر همین، به اصطلاح، «شعر» خود یک اُلگوی معین نیست که مدّتِ بیست سال است ما آن را شب و روز به صدها نام می‌بینیم؟ آری، آنچه ما می‌خوانیم و به نام شعرِ مُدِرْن، یک چیز بیش نیست که صدها نام بر آن نهاده می‌شود و از روزنامه‌ای به روزنامه‌ای و از مجله‌ای به مجله‌ای و از رسانه‌ای به رسانه‌ای در حالِ جا به جایی است. آیا همان عیبِ اُلگوداشتن که در موردِ شعر کلاسیک گفته می‌شود، در این «شعر مدرن» به نوعِ شدیدتری وجود ندارد؟ دست کم، شعرِ کلاسیک به علّتِ دشواری تقلیدِ آن اُلگو، مانع از آن می‌شد که مثلِ شعر مُدِرْن اینگونه بازیچهٔ روزگار باشد.

درست است که شعر، آنگونه که کتاب‌های کلاسیک می‌گفتند، «کلامِ موزونِ مقفّایی که اندیشه‌ها و عواطفی را تصویر کند» نیست. ما همگی از پذیرفتنِ چنین تعریف بسته و محدودی، سر باز می‌زنیم. امّا آیا نپذیرفتنِ این تعریف، به معنیِ پذیرفتنِ عکس آن است که بگوییم: «شعر کلامِ غیر موزونِ غیرِ مقفّایی است که هیچ فکر و احساسی را تصویر نکند؟»

درست است که ضرورت دفاع از ابزارهای نخستین و بدیهی شعر را، آن ابزارهایی که جنبهٔ ضروری دارند، به مسخره می‌گیریم برای

* تاریخ نشرِ این یادداشت ۱۹۸۲ است. (مترجم)

آنکه سبب شود که در مسائلی بالاتر اختلاف بوجود آید، امّا، امروز مسألهٔ شعر به سطح مسائل بسیار ابتدائی و قواعد سادهٔ زبان تنزّل پیدا کرده است از قبیل این که شاعر بداند که در زبان عرب، فاعل مرفوع است و بداند که درکتابت، «همزه» را در روی الف یا واو باید گذاشت نه روی سنگفرشِ خیابان.

آری، کوشش برای تبرئهٔ شعر نو از تهمت نابودی عمومیِ آن را به مسخره می‌گیرم زیرا شعر که یکی از تجلیّاتِ روح ملّی است، برای من دارای کمال اهمیّت است، درست مثل موجودیّت و سرنوشتِ خود من. نابودیِ شعر را نابودی ملّتِ خویش می‌شمارم. درست به اندازهٔ هویّت خودم به آن اهمیّت می‌دهم و به همین دلیل نابودیِ زبانِ خود را نابودی مدنیّتِ خویش می‌دانم. از این روی فریاد برآوردن در این باره را ــ که دفاع از شعر و زنده و فعّال نگه داشتنِ آن است و روشنی و رسالتِ آن ــ شکلی از اشکالِ دفاع از روح ملّتِ خود و فرهنگ ملّی خویش می‌شمارم.

به همین دلیل است که نمی‌توانیم بر احساساتِ خود، در این باره، لجام بزنیم، چراکه می‌بینیم، با روشی سنجیده درکارِ ویران‌کردنِ شعرِ عربی می‌کوشند و این کاری‌ست که در برابر چشم ما، هر روز، از رهگذرِ رسانه‌های بسیار با اهمیّت در شُرفِ شکل‌گیری است. هر قدر با حسنِ نیّت به موضوع بنگریم، دستِ کم باید بپذیریم که این کار، کاری است سازمان یافته وگرنه چه‌گونه امکان داردکه آن را حمل بر این کنیم که این رسانه‌ها، در طول این سالها، از یافتن یک شعر سالم واقعی عاجزاند و از سوی دیگر می‌بینیم که همه دست‌اندرکارِ ترویجِ انواعِ آشفتگی و به هیچ و پوچ گرایاندنِ کارند تا دشمنی میانِ شعر و

واقعیّتِ حیات استوارتر شود.

و این هیچ و پوچ‌گرایی، در برابر چشم جوانان ــ که جویای آگاهی و خواستارِ زبانِ شعر جدیداند ــ تمامِ فضا را پر می‌کند. نه، نمی‌توانیم سرکشی احساس خود را لجام زنیم و این کوشش سازمان‌یافته را ــ که در راهِ نابودکردنِ شعر عربی است ــ نادیده بگیریم؛ کوششی که می‌خواهد همه چیز را به یک شکل درآورد و نامِ آن را مدرنیسم در شعر بگذارد.

«شعر نباید هیچ چیز بگوید.» یا «شعر کلامی است که حرفی در آن نباشد.» این است نغمهٔ اصلیِ روزگار ما. با اینهمه، همین شعر، خود حرفی دارد و پیوسته همان حرف را تکرار می‌کند: هیچی و پوچی! غیابِ واقعیّت، یعنی به مسخره گرفتنِ زندگی، راه، عشق، و جنبشِ در راهِ زندگی. رسیدن به ضدِّ شعر. بنابراین، شرطِ شعربودن تهی‌بودن است. حیات و واقعیت در تناقض با شعرند. زندگی بارِ سنگینی است بر دوشِ شعر. شعر، جز از طریقِ رهاییِ از زندگی و افکندنِ این بار سنگین نمی‌تواند به آزادی خویش دست یابد. به همین دلیل زندگی در شعرِ امروز امری است ساقط و خیانت‌آمیز و بی‌اعتبار.

حال متوجه شدید که این شعر هیچ و پوچ ــ که مدعی است شعر نباید هیچ حرفی داشته باشد ــ خود چه حرفِ مهمّی را می‌زند و چه چیز مهمّی را تبلیغ می‌کند: ترویجِ «نگفتن» که خود نیرنگی است برای «گفتنِ» حرف‌های طرفِ مقابل، یعنی دشمن!

راهی نداریم جز اعتراف به این که بگوییم بسیاری از شاعرانی که توهّمِ محبوبیّتِ شعری خود را در گروِ مسألهٔ وطن و همراهی با اندیشه‌های پیشرو می‌دانستند، امروز وطن در نظر آنان تبدیل به

حـرفی بـی‌معنی شـده است و پـیشروبودن، در زبـانِ ایشـان، جـز نابودکردنِ زبان چیزِ دیگری نیست.

با اینهمه وظیفهٔ ما نیز این است که بپذیریم که ایـن چشـم‌پوشیِ هنری ایشان و نادیده‌گـرفتنِ مـوضوعات شـعریی کـه پـیش از ایـن بهره‌مند از آن‌ها بودند، پایانِ کار نخواهد بود. حتی به این نیز خاتمه نخواهد یافت که تبدیل به ضدِّ هدفِ قبلیِ خود شـوند یـا وطـن را مسخره کنند؛ چیزی که این ضدِّ هدف کنونی خواستار آن است. اگر شعر بدی دربارهٔ وطن سروده شود، دلیل آن نخواهد بود که من بـه وطنِ خویش خیانت کنم. اگـر شـاعر نـاتوانـی کـه شـعر مـیهنی بـد می‌سراید، شعر بدی دربارهٔ وطن بگوید نقیضِ هـنریِ رفـتار او ایـن نخواهد بود که ما طرفِ مقابلِ ایدئولوژیِ او را برگزینیم و یکباره به شعر و وطن، هر دو، خیانت کنیم.

آیا ما از یک سنگر واحد، در حالِ گفتگو هستیم؟ چه دشوار است این پرسش آنگاه که بعضی از شاعران و ناقدان ستیزه‌های درونیِ خود را با اطمینان عرضه می‌دارند: در قهوه‌خانه و کوچه انقلابی‌اند و در سرودن ارتجاعی. آیا ما از یک موضعِ واحد در حالِ گفتگو هسـتیم [....]

نه، این گرمگاهِ ستیزه میان نوآوران و کهنه‌پردازان نیست. این جنگ «ازهری»ها و «دادائیست»ها نیست. این درهم‌ریختنِ همه چیز است بـه هـمه چـیز. چـیره‌شدن رنگِ خـاکـستری است: آن چـنان کـه نوپیشگی‌خواهانِ انـقلاب شـود، هـر چـند در صـورتِ تـاریک‌ترین اندیشه‌های ارتجاعی، فقط به‌خاطر این که غـرابت و تـصادفی‌بودن خویش را ژرفای بیشتری بخشد یـا ایـن کـه نـوپیشگی، در راهِ بـیانِ

واقعیت‌ها، خواهان اندیشه‌های کهن شود و دروازه‌های خود را به روی دیگران بگشاید و به سرودی همگانی بَدَل شود.

آنچه در این هرج و مرج ما را به رسوایی خواهد کشانید این است که نوپیشگی دارد تبدیل به مُرادِفی برای هیچ و پوچی و ضدِّ آرمان می‌شود؛ جایی که برای هیچ‌چیز معنایی وجود ندارد. نه اشیاء معنی دارند و نه زبان و آرمان و کار و کوشش. حتی «معنا» هم معنایی ندارد: معنی در «شعر» همان بی‌معنایی است چراکه معنی هم ـ آن‌گونه که این نوپیشگان عقیده دارند ـ امری است مربوط به دنیای فرسودهٔ قدیم، درست مثلِ فصاحت که جای خود را به رکاکت داده است.

آیا شعر مکتبِ «نگفتن» تمام حرفی که می‌خواهد بگوید همین است؟ این مکتبِ «نگفتن» که دارد شعر را از محیطِ زندگیِ روزانهٔ ما ریشه‌کن می‌کند و آن را بَدَل به مضحکهٔ محافل کرده است. نه، چنین نیست. حرف‌های دیگری هم دارد: همه چیز را مثلِ هم کردن، شجاعت را با موش تاخت‌زدن، شعر را به مضحکه و معمّا و پوچی بَدَل کردن. لحن عمومی نوشته‌های نظریه‌پردازان این مکتبِ «نگفتن» از این قرار است:

> ببینید! در این شعر، شاعر چه خوب توانسته است سطرها را آرایش دهد. خامی را چه‌قدر آزموده و پُخته عرضه کرده است. نقطه‌های تعجّب روی سطر بیدارند. موسیقیِ داخلیِ شعر شگفت‌آور است. بیانِ عرفانی در جایِ خود نشسته است. فاصلهٔ میانِ دو بند چه سکوتِ الهام‌بخشی را ایجاد می‌کند. دور از هر گونه داوری از بیرون، شعر چه جلوه‌ای دارد! ما نباید این شعر را از بیرون بنگریم. باید به درونِ شعر راه یافت! چه انسجامی دارد! با همه استواری و

استحکامی که دارد هیچ دهشت و رعشه‌ای ایجاد نمی‌کند. شرایطِ نوشتنِ یک شعرِ مدرن را به کمال در خود نهفته دارد: درست، طبقِ همان اصولی که آن را باید در کتابِ بسیار مهم ذیل مطالعه کرد «چه گونه می‌توان در یک هفته، بدون معلّم، نوشتنِ شعرِ مدرن را آموخت» کتابی که به زودی نشر خواهد شد [....]

نه ما همچنان با سماجتِ این شعر و تراکُم آن روبروییم زیرا در این مقوله همه چیز می‌تواند شبیه همه چیز باشد و آن همه چیز هم آبکی و پوچ. شعری که بی‌مایه‌ترین پدیده است!

این شعر فقط ایجادِ تراکُم می‌کند. چیزی بر فرهنگ نمی‌افزاید. حادثه‌ای تلقّی نمی‌شود. شکلی از اشکالِ فاجعه‌ای است که از رهگذرِ آن شعرِ مُدِرْن هستی و موجودیّتِ فرهنگیِ ما را تهدید می‌کند.

عُزلتِ ماست که معیار آفرینش ما شده است و ما را تا بدانجا کشانده است که از غموض و پیچیدگی و بی‌معنایی دفاع کنیم؛ غموضی که حاصل این نوعِ از شعر است و ارتقادادنِ آن تا مرحلهٔ آفرینش. زیرا توانائیِ ما بر نوشتنِ شعر مهم‌تر از نیازی است که به نوشتن داریم و کیفیّتِ گفتار، هدف نهایی است. کیفیّتی که هیچ چیز نمی‌گوید. چنان است که گویی آفرینش از مرحلهٔ مروارید به صدفِ خالی تنزّل یافته است و همان است که از آن سخن می‌گوید. از سویِ دیگر، در همین چشم‌اندازِ فاجعه است میلِ آشکاری که شاعرانِ مدرن به تخصّصِ در شعریّتِ شعر دارند و نه به تعبیر. اصلِ قضیّه برخوردِ شعر با زندگی است و از این توجّه به نظریه‌های شعری، شعر هرگز جایگاهِ خود را نمی‌یابد. یعنی حیاتِ انسانی را.

خوش دارم که چنین احساس کنم و نمی‌گویم خوش دارم بدانم که

شعر آغاز می‌شود از آنچه شعر نیست زیرا سعی برای تبدیل مادّهٔ شعری به شعر، گاه تقلیل شعر است به تکنیکی که فاقد عناصرِ انسانی است و گاه هست که کارِ شعر به نوعی آزمایشگاه بَدَل می‌شود؛ آزمایشگاهی که شعر را بَدَل به یک معادلهٔ شیمیایی می‌کند. در اینجا آنچه سخن‌گفتنِ از شعر است جای ذاتِ شعر را می‌گیرد.

بر شعر چه می‌رود؟ من از یک سوی وحشتِ خویش را از این بازارِ آشفته و هرج و مرج اعلام می‌کنم و از سوی دیگر هراس خود را از تکنیکِ خالصی که فاقدِ جنبه‌های حیاتِ انسانی باشد. آیا حق داریم که فریاد بزنیم و بگوییم: آیا هنگام آن نرسیده است که به جای نوشتن، تعبیر کنیم و به جای انفجار تقطیر شویم.

بر شعر چه می‌رود؟ بی گمان همان سخنی را خواهند گفت که از پیش گفته‌اند: مسألهٔ شعر خود بخشی از مسألهٔ دیگری است که عبارت است از موقعیّتِ فرهنگیِ اعراب که آن خود نیز بخشی از مسألهٔ دیگری است که وضع عمومیِ عرب‌هاست. و خواهند گفت: مجموعهٔ عواملی که فروپاشیِ جوامعِ عربی را ایجاب می‌کند، همان مجموعه شاملِ شعر نیز می‌شود. شاید. شاید. امّا تاریخِ شعر به ما می‌گوید و ما خود نیز دلایل بسیاری در اختیار داریم که نشان می‌دهد شکوفایی یا انحطاطِ شعر، همواره با مسائل اجتماعی ارتباطِ مستقیم ندارد، و شعر، شعر توانمند و عظیم، می‌تواند از درونِ ویرانی‌ها سر برآورد، مشروط به آن که برخاسته از «امید» یا «نومیدی» عظیمی باشد.

آیا شعرِ مدرنِ عرب آن «آرزوی بزرگ» و آن «نومیدی بزرگ»، هر دو را، یک‌باره از دست داده است؟ این پرسشی است که رو به پرسش دیگری گشوده می‌شود: بر شعر چه می‌رود؟

القصيدَة البحْريّة

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ
أمطارٌ من ضوءٍ مسموعْ
و شموسٌ دائخةٌ .. و قلوعْ
ترسمُ رحلتَها للمُطْلَقْ ..

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ
شُبّاكٌ بحريّ مفتوحْ
و طيورٌ في الأبعاد تلوحْ
تبحثُ عن جُزُرٍ لم تُخْلَقْ ..

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ ..
يتساقط ثلجٌ في تمّوزْ
و مراكبُ حبلى بالفيروزْ

أغرقتِ البحرَ و لم تغرقْ ..

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ
أركضُ كالطفل على الصَخْرِ
أستنشقُ رائحةَ البحرِ ..
و أعودُ كعصفورٍ مُرْهَقْ ..

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ ..
أحلم بالبحر و بالابحارْ
و أصيدُ ملايينَ الأقمارْ
و عُقودَ اللؤلؤ و الزنبقْ

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ
تتكلّمُ في الليل الأحجارْ ..
في دفتر عينيكِ المُغْلَقْ
مَنْ خبّأ آلافَ الأشعارْ؟

لو أنّي .. لو أنّي .. بحّارْ
لو أحدٌ يمنحني زورقْ ..
أرسيتُ قلوعي كلَّ مساءْ
في مرفأ عينيكِ الأزرقْ ..

مذكرات اندلسيّة

۱

في إسبانيا
لم أحتجْ الى دواة
و لا الى حبر أسقي به عطشَ الورق
عيونُ مورينا روساليا
ترشّني بالشوق الأسودْ
عيونُ مورينا روساليا
دواةٌ سوداءْ
أغطّ فيها و لا أسألْ
و تشرب حياتي و لا تسألْ
كهودجٍ عربيّ
يحفر مصيرَه في الأبعادْ
يحفر مصيرَه
في مصيري

مدريد ۵-۸-۱۹۵۵

۳

الراقصةُ الاسبانية
تقول بأصابعها كلَّ شيء ..
و الرقص الاسباني هو الرقص الوحيد
الذي يستحيل فيه الاصبع الى فمْ ..

النداءُ الساخن ..
و المواعيدُ العطشى
و الرضى، و الغضبْ
و الشهوةُ، و التمني
كلّ هذا يقالْ
بشهْقة إصبعْ ..
بنقْرة إصبعْ ..

أنا في محلّى
و سمفونية الأصابع هناكْ
تحصدني ..
تشيلني ..
تحطّني ..
على تنّورة اندلسية
سرقتْ زهرَ الاندلس كله
و لم تسألْ
و سرقت نهارَ عيوني
و لم تسألْ ..
أنا في محلّي ..
و الكأس العشرون في محلّها
و سمفونية الأصابع ..
في أوج مدِّها وَ جزْرها
و المطرُ الأسودْ ..

المتساقط من فَتَحات العيون الواسعة ..
شئ لا يعرفه تاريخُ المطَرْ ..
لا تذكره ذاكرةُ المطرْ ..
أنا في محلّي
فيا مطرَ الأعين السودْ ..
سألتكَ لا تنقطع

غرناطة ١٠ - ٨ - ١٩٥٥

أخَاف

أخاف أن اقولَ للتي اُحبّها
(اُحبّها)
فالخمرُ فى جرارها
تخسرُ شيئاً
عندما نصبّها...

ماذا ستفعل؟

لا تُقَبِّلنى بعُنفٍ...
زهرة الرمّانِ ليست تتحمَّلْ...
لا تُقَبِّلْنى...

فلو ذابَ فمي...
ماذا سَتَفعَلْ؟

(١)
الجسر
إسبانيا ..
جسرٌ من البكاءْ ..
يمتدُّ بين الأرضِ والسماءْ ..

(٢)
سوناتا
على صدر قيثارةٍ باكيَهْ
تموتُ ..
و تولدُ إسبانيَهْ ..

نازک الملائکه

نهاية السُّلَّم

مرّتْ أيامٌ منطفئاتْ
لم نلتقِ لم يجمعْنا حتى طيفُ سَرَابْ

و أنا وحدي، أقتاتُ بوقْع خُطى الظُّلماتْ
خلف زُجاج النافذةِ الفظّةِ، خلفَ البابْ
و أنا وحدي...
مرتْ أيامْ
باردةً تزحفُ ساحبةً ضَجَري المرتابْ
و أنا أُصغي و أعدُّ دقائقَها القلقاتْ
هل مرَّ بنا زمنٌ؟ أم خُضنا اللازمنا؟
مرَّتْ أيامْ
أيامٌ تُثقلُها أشواقي. أينَ أنا؟
مازلتُ أحدِّقُ في السُّلّمْ
و السّلمُ يبدأُ لكنْ أينَ نهايتهُ؟
يبدأُ في قلبي حيثُ التيهُ و ظلمتُهُ
يبدأُ. أين البابُ المبهمْ؟
بابُ السُّلّمْ؟

* * *

مرّتْ أيامْ
لم‌نلتقِ، أنتَ هناك وراءَ مَدَى الاحلامْ
في أُفْقٍ حفَّ به المجهولْ
و أنا أمشي، و أرى، و أنامْ
أستنفدُ أيامي و أجرُّ غدي المعسولْ
فيفِرُّ إلى الماضي المفقودْ
أيامي تأكلُها الآهات متى ستعودْ؟
مرّتْ أيامٌ لم تتذكرْ أَنَّ هناكْ

في زاويةٍ من قلبكَ حُباً مهجورا
عضَّتْ في قدَميهِ الأشواكْ
حباً يتضرّعُ مذعورا
هَبه النورا

❋ ❋ ❋

عُدْ. بعضَ لقاءْ
يمنحُنا أجنحةً نجتازُ الليلَ بها
فهناكَ فضاءْ
خلفَ الغاباتِ الملتفّاتِ، هناكِ بحورْ
لا حدَّ لها تُرْغي و تَمورْ
أمواجٌ من زَبَد الأحلامِ تقلِّبُها
أيدٍ من نورْ

❋ ❋ ❋

عدْ، أم سيموتْ،
صوتي في سمعكَ خلف المُنعرَجِ الممقوتْ
و أظلُّ أنا شاردةً في قلب النسيانْ
لا شيءَ سِوى الصمتِ الممدودْ
فوقَ الأحزانْ
لا شيءَ سوى رجْعٍ نعسانْ
يهمِسُ في سمعي ليس يعودْ
لا ليس يعودْ

١٩٤٨

انا

اللیلُ یسألُ من أنا

أنا سرُّهُ القلقُ العمیقُ الأسودُ

أنا صمتُهُ المتمرِّدُ

قنّعتُ کنهي بالسکونْ

و لففتُ قلبي بالظنونْ

و بقیتُ ساهمةً هنا

أرنو و تسألني القرونْ

أنا من أکونْ؟

و الریحُ تسأل من أنا

أنا روحُها الحیران أنکرني الزمانْ

أنا مثلها في لا مکان

نبقی نسیرُ و لا انتهاءْ

نبقي نمرُّ و لا بقاءْ

فاذا بلغنا المُنْحَنِي

خلناهُ خاتمةَ الشقاءْ

فإذا فضاءْ!

و الدهرُ یسألُ من أنا

أنا مثلهُ جبّارةٌ أطوي عُصورْ

و أعودُ أمنحُها النشورْ

أنا أخلقُ الماضيْ البعیدْ

من فتنةِ الأملِ الرغیدْ

و أعودُ أدفنُهُ أنا

لأصوغَ لي أمساً جديدْ
غَدُهُ جليد
و الذاتُ تسألُ من أنا
أنا مثلها حيرَى أحدّقُ في ظلام
لا شيءَ يمنحُني السلامْ
أبقى أسائلُ و الجوابْ
سيظَل يحجُبُه سراب
و أظلّ أحسبُهُ دنا
فاذا وصلتُ اليه ذابْ
و خبا وغابْ
۱۹۴۸

خليل الحاوى

البحّار و الدرويش

طوّف مع «يوليس» فى المجهول و مع «فاوست» ضحّى بروحه ليفتدى المعرفة، ثم انتهى الى اليأس من العلم فى هذا العصر، تنكّر له مع «هكسلي» فا بحر إلىٰ ضفاف «الكنج» منبت التصوف ...! لم ير غير طين ميّت هنا و طين حار هناک طين بطين!!

بعدَ أَنْ عانَى دُوارَ البَحرِ،
و الضَوْءَ المداجي عَبْرَ عَتْماتِ الطريقْ،
وَ مدى المجهولِ يَنشَقُّ عن المجهولِ،
عن مَوت محيقْ
ينْشرُ الأَكفانَ زُرْقاً للغَريقْ،
و تمطّت في فراغِ الأُفقِ أَشداقُ كهوفٍ

لفَّها وهجُ اَلحريقْ،
بعد أَنْ راوغهُ الريحُ
رماهُ الريحُ للشرْقِ العَريقْ.

حطَّ في أَرْضٍ حكى عَنها الرُّوَاةْ:
حانةٌ كَسْلى، أَساطيرٌ، صلاةْ
و نَخيلٌ فاتِرُ الظلِّ رخيٌّ الهَيْنَماتْ
مَطْرَحٌ رَطبٌ يُميت الحِسَّ
في أَعْصابهِ الحَرَّى، يميت الذكرَياتْ،
و الصدى النائي المدوِّي
و غوَاياتِ المواني النائياتْ.
آه لو يسعفُه زُهْدُ الدَراويشِ العُراةْ
دوَّختْهُم «حَلَقاتُ الذكْرِ»
فاجْتازُوا الحَيَاةْ.
حَلَقاتٌ حلَقاتْ
حَوْلَ درِويشٍ عتيقْ
شرَّشَت رِجلاهُ في الوَحْلِ وباتْ
ساكِناً، يَمتَصُّ ما تَنضَحُهُ الأَرْضُ المواتْ،
في مطاوي جِلدِهِ يَنْمو طُفيليُّ النباتْ:
طحلبٌ شاخَ على الدهْرِ وَ لَبلابٌ صفيقْ.
غائبٌ عن حِسِّهِ لَنْ يَسْتَفيقْ.
حَظُّهُ منْ مَوْسِمِ الخِصْبِ المدوِّي
في العُرُوقْ

رُقَعٌ تَزْرَعُ بالزهوِ الأَنيقْ
جلدَهُ الرثَّ العَتيقْ

ـ هاتِ خبِّرْ عن كنوزٍ سمَّرتْ
عينَيك في الغَيْبِ العَميقْ
ـ قابعٌ في مَطْرَحي مِن أَلفِ أَلفٍ
قابعٌ في ضفَّة «الكَنجِ» العَريقْ
طُرُقاتُ الأَرْضِ مهما تَتناءَى
عند بابي تَنْتَهي كلُّ طريقْ،
و بكوخي يستَريحُ التَوْأَمانِ:
اللهُ، و الدهرُ السَحيق.
... وَ أَرى، ماذا أَرى؟
مَوتاً، رَماداً وَ حَريقْ...!
نَزَلتْ في الشاطِيءِ الغَربيِّ
حدِّقْ تَرَهَا ... أَمْ لا تُطيقْ؟
::: ذَلِكَ الغولَ الذي يُرْغي
فيُرغِي الطينُ محموماً، و تنْحَمُّ المَواني
وَ إِذا بالأَرْضِ حُبلى تَتَلَوَّى وَ تُعاني
فَوْرَةً في الطينِ مِن آنٍ لآنِ
فَورَةً كانت أَثينا ثُمَّ روما ...!
وهجَ حمَّى حشرجتْ فى صدر فانى
خلَّفتْ مَطْرَحَها بعضَ بُثُورٍ،
و رمادٍ مِن نُفاياتِ الزمانِ

ذَلِكَ الغُولُ المُعاني
ما أَراهُ غيرَ طفلٍ
مِن مواليدِ الثواني
وَ يداً شمطاءَ مِنْ أَعصابِهِ تَنْسُلُ
أَكفاناً لهُ، و المَوْتُ داني
وَ تَراني
قابعاً في مَطْرَحي من أَلفِ أَلفٍ
قابعاً في ضفَّة «الكنج» العَريقْ
و بكوخي يستريحُ التَوأَمانِ:
اللهُ و الدهرُ السحيق

أَتُرى حُمِّلتَ مِن صدقِ الرؤَى
ما لا تطيقْ؟
ـ خلِّني! ماتت بعَيْنيَّ
مناراتُ الطَريقْ
خلِّني أَمضِ الى ما لستُ أَدري
لن تغاويني المواني النائياتْ
بعضُها طينٌ محمًّى
بعضُها طينٌ مواتْ
آهِ كم أُحرقْتُ في الطين المحمَّى
آه كم متُّ مع الطينِ المَواتْ
لن تغاويني المواني النائيات،

خلِّني للبحرِ، للرِّيح لموتٍ
ينشُرُ الأَكفانَ زُرقاً للغَريقْ،
مُبْحِرٌ ماتَتْ بعَينَيه منارات الطريقْ
ماتَ ذاكَ الضوءُ في عينيه ماتْ
لا البطولاتُ تنجِّيهِ، و لا ذلُّ الصلاةْ.

الجسرُ

و كفاني أَنَّ لي أَطفالَ أَترابي
و لي في حُبِّهم خمرٌ و زادْ
مِن حصادِ الحَقلِ عندي ما كفاني
و كفاني أَنَّ لي عيدَ الحصادْ،
أَنَّ لي عيداً و عيدْ
كُلَّما ضَوَّأَ في القَريةِ مصباحٌ جديدْ،
غَيرَ أَنِّي ما حملتُ الحب للموتى
طيوباً، ذهباً، خمراً، كنوزْ
طفلُهُم يُولدُ خفَّاشاً عجوزْ
أَينَ مَنْ يُفني و يُحيي و يُعيدْ
يتولَّى خَلْقَه طفلاً جديدْ
غَسْلهُ بالزيتِ و الكبريتِ
مِن نَتنِ الصديدْ
أَيْنَ مَنِ يُفْني و يُحيي و يُعيد
يَتولَّى خَلْقَ فرخ النسرِ
مِن نَسلِ العَبيدْ

أَنكَرَ الطفلُ أَباهُ، أُمَّهَ
ليسَ فيه منهُما شبْهٌ بَعيدْ
ما لَهُ يَنشَّقُ فينا البَيْتُ بَيْتَينِ
وَ يَجري البَحرُ ما بَيْنَ جديدٍ و عتيقْ
صرخةٌ، تقطيعُ أَرحامٍ،
و تَمزيقُ عُروقْ،
كَيفَ نَبقى تحتَ سَقْفٍ واحِدِ
و بِحارٌ بيننا .. سورٌ..
و صَحراءُ رمادٍ باردِ
و جليد.
و متى نطفرُ مِن قبوٍ و سجْنِ
و متى، ربَّاهُ، نشتدُّ و نبني
بِيَدَينا بَيتنا الحُرَّ الجَديدْ

يَعبرونَ الجِسرَ في الصبحِ خِفافاً
أَضلُعي إِمتدَّتْ لَهُم جِسْراً وطيدْ
مِن كُهوفِ الشرقِ، مِن مُستنْقعِ الشَرقِ
إِلى الشَرقِ الجديدْ
أَضْلُعي امْتَدَّتْ لَهُم جِسراً وطيدْ
«سوفَ يَمضونَ و تَبْقى»
«صَنماً خلَّفَهُ الكهَّانُ للريحِ»
«التي تُوسِعُهُ جَلْداً و حَرْقا»

«فارغَ الكَفَّيْنِ، مصلوباً، وحيدْ»
«في ليالي الثَلْجِ و الأُفقُ رمادٌ»
«و رمادُ النارِ، و الخبز رمادْ»
«جامِدَ الدَمْعِةِ في لَيْلِ السهادْ»
«و يُوافيكَ مع الصبحِ البريدْ:»
«.. صَفحَةُ الأخبارِ.. كم تجترُّ ما فيه»
«تُفَلِّيها .. تُعيدْ ..!»
«سوفَ يَمضونَ و تبقى»
«فارغَ الكَفَّيْن، مصلوباً، وحيدْ.»

إِخرسي يا بُومةً تقرعُ صدري
بومةُ التاريخِ منّي ما تُريدْ؟
في صَناديقي كُنوزٌ لا تَبيدْ:
فرحي في كُلِّ ما أَطعَمتُ
مِن جَوهرِ عُمْري،
فَرَحُ الأَيدي التي أَعْطَتْ و إيمانٌ و ذِكرى،
إِنَّ لي جَمْراً و خمْرا
إِنَّ لي أَطفالَ أَترابي
و لي في حُبِّهم خَمْرٌ و زادْ
مِن حصادِ الحَقْلِ عندي ما كفاني
و كفاني أَنَّ لي عيدَ الحصادْ،
يا مَعادَ الثلجِ لَن أَخْشاكَ
لي خَمْرٌ و جَمْرٌ للمَعادْ

بدر شاكر السيّاب

اغنية قديمة

۱

في المقهى المزدحم النّائي في ذات مساء،
و عيوني تنظر في تعبِ،
في الأوجه، و الأيدي، و الأرجل، و اللّهبِ
و السّاعة تهزأ بالصّخبِ
و تدقّ ـ سمعت ظلال غناء..
أشباح غناء،
تتنهدّ في الحاكي و تدور ... كأعصار
بال مصدور،
يتنفّس في كهفٍ هار
في الظلمة منذ عصور!

۲

أغنيةُ حبّ. أصداء
تنأى... و تذوب... و ترتجفُ
كشراع ناءٍ يجلو صورته الماء
في نصف الليل .. لدى شاطىء إحدى الجُزُر؛
و أنا أصغي .. و فؤادي يعصره الأسفُ:
لم يسقط ظلّ يد القدر

بين القلبين؟ لِمَ انتزع الزمن القاسي؛
من بين يديّ و أنفاسي،
يمناك؟! و كيف تركتك تبتعدين .. كما
تتلاشى الغنوة في سمعي .. نعماً .. نغماً؟!

٣

آه ما أقدم هذا التسجيل الباكي
و الصوت قديمْ؛
الصّوت قديم
ما زال يولول في الحاكي.
الصوت هنا باقٍ؛ أمّا «ذات» الصوت:
القلب الذائب إنشادا
و الوجه السّاهم كالأحلام، فقد عادا
شبحاً في مملكة الموتْ ـ
لا شيء ـ هناك .. مع العدم.
و أنا أصغي. .. و غداً سأنام عن النّغم!
أصغيت .. فمثّل إصغائي
لي، صورة تلك الحسناء
تتماوج في نبرات الغُنْوةِ، كالظلّ
في نهر تقلقه الأنسام؛
في آخر ساعات الليل،
يصحو .. و ينام.
أأثور؟! أأصرخ بالأيام؟! و هل يجدي؟!

إنّا سنموت
و سننسى، في قاع اللّحد،
حباً يحيا معنا و يموت!

۴

ذرّات غبار
تهتز و ترقص، في سأمٍ،
في الجوّ الجائش بالنّغمِ،
ذرّات غبارْ!
الغادة مثل العشّاقْ
ذرّات غبار!
كم جاء على الموتى ـ و الصوت هنا باق ـ
ليل .. و نهار!!
هل ضاقت، مثلي، بالزّمنِ
تقويماً خطّ على كفن،
ذرات غبار؟!

النهر و الموت

۱

بُوَيْبْ...
بُوَيْبْ...

أجراسُ بُرْجٍ ضاع في قرارة البَحَرْ،
ألماءُ في الجِرار، و الغروبُ في الشّجَر
و تنضحُ الجرارُ أجراساً من المطرْ
بلّورُها يذوبُ في أنينْ
«بُوَيْبُ ... يا بُوَيْبْ!»،
فيدْلَهِمّ في دمي حنينْ
إليكَ يا بُوَيْبْ،
يا نهريَ الحزينَ كالمطرْ.
أودّ لو عدوْتُ في الظلامْ
أشدّ قبْضتيّ تحملان شوْقَ عام
في كلّ إصبَعٍ، كأني أحملُ النّذورْ
إليكَ، من قمحٍ و من زهور.
أودّ لو أطلّ من أسرّةِ التلال
لألمحَ القَمَرْ
يخوض بينَ ضفتيكَ، يزرع الظلالْ
و يملأ السّلال
بالماء و الأسماكِ و الزّهَرْ.
أودّ لو أخوض فيكَ، أتبعُ القمرْ
و أسمعُ الحصى يصلّ منك في القرار
صليلَ آلافِ العصافير على الشجر.
أغابةٌ من الدموعِ أنت أم نهْر؟
و السّمكُ الساهرُ، هل ينام في السّحَرْ؟
و هذه النجومُ، هل تضلّ في انتظارْ

تُطْعِمُ بالحرير آلافاً من الأبَرْ؟
و أنت يا بُويْب...
أودّ لو غرقتُ فيك، ألقِطُ المحارْ
أشيدُ منه دارْ
يُضيء فيها خُضْرةَ المياهِ و الشّجرْ
ما تنضحُ النجومُ و القمر،
و أغتدي فيكَ مع الجَزْر إلى البحَرْ!
فالموت عالمٌ غريبٌ يفتَنُ الصّغار،
و بابه الخفي كان فيكَ، يا بُوَيبْ...

۲

بوَيبُ .. يا بُويبْ،
عشرون قد مضين، كالدّهور كلّ عام.
و اليوم، حين يُطبقُ الظلامْ
و أستقرّ في السرير دون أن أنام
و أرهفُ الضميرَ: دوحةً إلى السّحَرْ
مرهفة الغصونِ و الطيور و الثمرْ ـ
أحسّ بالدماء و الدموع، كالمطرْ
ينضَحُهُنّ العالمُ الحزينُ:
أجراس موتى في عروقي تُرعشُ الرنينْ،
فيدلهمّ في دمي حنين
إلى رصاصةٍ يشق ثلجُها الزّؤامْ
أعماقَ صدري، كالجحيم يُشعِلُ العظام.

أودّ لو عدوتُ أعْضد المكافحينْ
أشدّ قبضَتيّ ثم اصفعُ القدَرْ
أودّ لو غرقتُ في دمي إلى القرار،
لا حملَ العبء مع البشرْ
و أبعثَ الحياة. إنّ موتيَ انتصار!

عبدالوهاب البيّاتی

الحديقة المهجورة

التينة الحمقاء، و البيت القديمْ
و رفيف أجنحة الفراشْ
و زنابق سود عطاشْ
تذوي، وأسراب العصافير الجياعْ
ملوية الأعناق، تحلم بالرحيلْ
و التينة الحمقاء، نافرة العروقْ
كالمومس الشمطاء، لم تُبقِ السنونْ
منها سوى قش وطينْ
و على زجاج نوافذ البيت القديمْ
و على السياج، مخالب الموت الصموتْ
نثرت خيوط العنكبوتْ
و غناء حطاب، أبحّ، يفيض من قلب السكون:
«كوريقة صفراءَ، يا ريح الشمالْ!

عبر البحيرات العميقة، و البساتين احمليني، و التلالْ
يا أنت يا ريح الشمالْ»
و تُردّد الأصداء: «يا ريح الشمالْ!»
و على الحوائط في اكتئابْ
يتسلق اللبلاب، أشبه بالبثورْ
و يموء قطّ، و العصافير الجياعْ
ملوية الأعناق، تحلم بالرحيلْ
و من الممرات الطويلة، عطر إمرأة يضوعْ
عطر يضوعْ
«عادت إذن!» و يثور في شفتيه جوعْ
جوع إِلى لهب الأعالي و الفناءْ
و يموء قطّ، ليس من أحد هناك سوى المساءْ
و يفيض من قلب السكون، غناء حطّاب أليم:
«من ألفِ ألفٍ والحياة، عنانها بيد الرغيفْ
يا أنت، يا هذا الرغيف! لَكَمْ تخيفْ!»
و تردّد الأصداء: «يا هذا الرغيف! لكم تخيف!»
و روائح العشب الخبيث من السواقي المظلماتْ
تطفو على وجه الحديقة كالنبيذْ
و أرانب برية حمر العيون
تنسلّ من دغل كثيفْ
و التينة الحمقاء، و البيت القديمْ
و زنابق سود عطاشْ
تذوي، و أسراب العصافير الجياعْ

ملوية الأعناق، تحلم بالرّحيلْ

رسالة حب إلى زوجتي

عيناكِ من منفى إلى منفى تصبان الحريقْ
يا أخت روحي، في عيوني، في فضاء
صحراء حبي، في عميقْ
جرحي، الحريق
يا أخت روحي، يا غرامي، يا نداء
شعبي و أحلامي و بيتي، يا عبيرْ
غابات (كردستان) في فجر مطير
عيناك قنديلان من ذهب و نار
حمامتي! ذهب و نار
و جلنار
يتوهجان، الليل، في منفاي
في خضر الدروب
و في ينابيع الجبال
و في سهوب
وطني البعيد
حيث الربيع يموت محترق الشفاه
عريان، و الأطفال في أوراده يتدثرون
و الخبز يُغمس بالدموع

و حيث آلاف الجباه
للشمس ترفع في تحد و انتصار
حمامتي، يا أم طفلي، في انتصار

* * *

و إليك غنيت الضحى و الليل و الغد و الربيع
و هتفت: يا وطني
لعينيها أجوع
و لعين شعبي العامل، الفلاح، منتصراً أموت

بيروت ـ ١٠ آذار ١٩٥٥

قصيدتان الى ولدي علي

١

قمري الحزينْ
البحر مات و غيّبت أمواجُهُ السوداء قلع السندبادْ
و لم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس و الصدى المبحوح عاد
و الأفق كَفّنَه الرمادْ
فَلِمَن تغنّي الساحراتْ؟
و البحر مات
و العشب فوق جبينه يطفو و تطفو دنيوات
كانت لنا فيها، إذا غنّى المغني، ذكريات
غرقت جزيرتنا و ما عاد الغناء
إلا بكاءْ

و القبّراتْ
طارت، فيا قمري الحزينْ
الكنز في المجرى دفين
في آخر البستان، تحت شجيرة الليمون، خبأهُ هناك السندبادْ
لكنه خاو، و ها أن الرماد
و الثلجَ و الظلمات و الأوراق تطمره و تطمر بالضباب الكائنات
أكذا نموت بهذه الأرض الخراب؟
و يجفّ قنديل الطفولة في الترابْ؟
أهكذا شمس النهارْ
تخبو و ليس بموقد الفقراء نارْ؟

٢

مدنٌ بلا فجرٍ تنامْ
ناديتُ باسمك في شوارعها، فجاوبني الظلام
و سألت عنك الريح و هي تئنّ في قلب السكون
و رأيت وجهك في المرايا والعيون
و في زجاج نوافذ الفجر البعيدْ
و في بطاقات البريد
مدن بلا فجر يغطيها الجليد
هجرت كنائسها عصافيرُ الربيعْ
فلمن تغني؟ والمقاهي أو صدت أبوابها
و لمن تصلي؟ أيها القلب الصديع
و الليل ماتْ

و المركبات
عادت بلا خيلٍ يغطيها الصقيع
و سائقوها ميتون
أهكذا تمضي السنون؟
و يمزق القلب العذابْ؟
و نحن من منفى إلى منفى و من باب لبابْ
نذوي كما تذوي الزنابق في التراب
فقراء، يا قمري، نموتْ
و قطارنا أبداً يفوت

۱۹۶۵/۳/۳۱

ادونیس (علی احمد سعید)

من الذاكرة

۱
« ... كم نَفضْنا عن أغانينا الكآبه
و ملأنا الأفق أجفاناً و صِحنا يا سحابه
أمطرينا،
نحن ذاك الموسمُ المنتظَرُ
و الزَّهَرُ،

غافلينا،

و افتحي قُرْبَتك الملأى و صبّيها علينا
يا سحابه
يا التي جاءت من البحر إلينا.»

٢

« ... في النّهرِ جَريْنا
كالحيّاتْ،
صِرْنا حبَباً، صِرْنا ماءً و تخفيّنا
في أحْضان الجنّياتْ،

... في الأعيادْ
أشْعَلْنا الشَمْعَ و صلّينا
و تمنّينا
فرأيْنا اللهَ، بلا ميعادْ.»

أغنية

أَلنواقيس على أهدابنا
و احتضارُ الكلماتْ
و أنا بين حقول الكلماتْ
فارسٌ فوق جوادٍ من ترابِ
رئتي شعري و عيناي كتابي.

و أنا تحت قشور الكلماتْ
في ضفاف الزبد المؤتلقه
شاعرٌ غنّى فماتْ
تاركاً تحت وجوه الشعراءْ.
للعصافير لأطراف السماءْ
هذه المرثيّةَ المحترقه.

ابحث عن معنى

أبحث عن نفسيَ في قُوّةٍ
تقول لي أن أهدمَ الدنيا
تقول لي أن أبنيَ الدنيا؛
أبحث في نفسىَ، في صَبْوتي
عن الغد الأجمل و الأغنى
أبحث عن معنى
أنظم فيه الأرض واللهَ.

الانجم

أمشى و تمشي خلفيَ الأنجمُ
إلى غد الأنجمِ

و السرُّ و الموتُ و ما يُولدُ
و التعب الأسودُ
تُميت خُطْواتي و تُحيي دمي.

أنا الذي لم تبتدىءْ دربُهُ
بعدُ، و لم يُرصدْ له مِنْجمُ.

أمشي إلى ذاتي
إلى الغد الآتي،
أمشي و تمشي خلفيَ الأنجمُ.

محمد الفيتورى

مَازلتُ أغني

لم تمتْ فيَّ أغانيّ، فما زلتُ أغنّي
لكِ يا أرضَ انفعالاتي، و حزني
و التي تعرف أني ..
أنا منها .. و هي مني ..
لم تمت فيّ أغانيّ
و في صدرِكِ كلمةْ
لم تقُلْها شفتاي

و على وجهك غيْمه
لم تمزِّقْها يداي
أنت يا من تهبينَ الشمسَ
في كل صباحٍ و عشيهْ
من دمايْ
لتنيري خطوات البشريه
بخطايْ

أنا في حبّك مليونُ ضحيّه
تَتهاوى تحت أقدام جلالك
فاجعليني، في نضالك
لأكُنْ قطرةَ دمْ
شَهقةَ فمْ
بسمة مجلودٍ هنالك
حيث تمشين مهيبهْ
في جراحِكْ
في كفاحِكْ
أنتِ يا رافعةَ النار الى أعلى القمم

صَوتُ افريقيَا

صَوْتُكِ هذا؟

انني أكاد أن ألمسَهُ

أكاد أن أراهْ

أكاد أن أنشَقَ في غُصُونِهِ

رائحةَ الأرض، و عرقَ الجباه

أكاد أن أسمعَ في خفوقِهِ

تَدفُّقَ «الكنغو» العظيم بالمياه

صوتك يا افريقيا ..

هذا الذي يهزُّني هزَّ الاعاصيرِ صداهْ

أحبُّه .. و هو أنفعالٌ ..

و دمٌ يغلي .. و ثَورةٌ مطبقة الشفاه

أحبه .. و هو بريق أعينٍ

تشنّجت فيها ارادة الحياة

أحبه .. و هو خطىً عاريةٌ

تَحفر في الأرض مقابرَ الغزاه

أحبّه لأنه صوتي أنا ..

صَوتك يا افريقيا ..

صوت الاله

صلاح عبدالصّبور

المنظر الأول

الساحة في بغداد. في عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها، لا يوحي المشهد بالصليب التـقليدي، بـل بـجذع شجرة فحسب، معلق عليه شيخ عجوز. تضيء مقدمة المسرح ليبرز ثلاثة من المتسكعين.

التاجر

انظر .. ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح

شيخ مصلوب

ما أغرب مانلقى اليوم

الواعظ

يبدو كالغارق في النوم

التاجر

عيناه تنسكبان على صدره

الواعظ

وكأنْ ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأَيام على أمره

التاجر

فحنا الجذع المجهود، و حدّق في الترب

الواعظ

ليفتش في موطىء قدميه عن قبره

الفلاح

هل تعرف لمقتلوه؟

أو من قتله؟

التاجر

.. هل أعرف علم الغيب؟

اسأل مولانا الواعظ

الفلاح

هل تعرف يا مولانا؟

الواعظ

لا .. فلنسأل أحد الماره

التاجر

نعم، فقد يكون أمره حكاية طريفه

أقصّها لزوجتي حين أعود في المساء

فهي تحب أطباق الحديث في موائد العشاء

الفلاح

أما أنا، فانني فضوليّ بطبعي

كأنني قعيدة بلهاء

وكلما نويت أن أكف عن فضولي

يغلبني طبعي على تطبّعي

الواعظ

و حبذا لو كان في حكايته

موعظة و عبره

فان ذهني مجدب عن ابتكار قصة ملائمهْ

تشد لهفة الجمهور

أجعلها في الجمعة القادمهْ

موعظتي في مسجد المنصور

«تضيء مقدمة المسرح اليمنى، حيث نجد فيها مجموعة من الناس يتقدمهم مقدمهم»

فلنسأل هذا الجمع...

يا قوم...

«يتقدمون نحوه خطوة في حركات بليدة»

من هذا الشيخ المصلوب؟

مقدم المجموعة

أحد الفقراء

الواعظ

هل تعرف من قتله؟

المجموعة

نحن القتله

الواعظ

لكنكمو فقراء مثله

المجموعة

هذا يبدو من هيئتنا

مقدم المجموعة

انظر .. إنى أعمى

أتسول في طرقات الكرخ

واحد من المجموعة

«يتقدم خطوة، و هو يتحدث، و كأنه يقدم نفسه، ثم يتراجع بعد أن يتم كلمته، و يتكرر هذا مع كل منهم»

و أنا قرّاد

آخر

و أنا حدّاد

ثالث

و أنا حجّام

رابع

و أنا خدام في حمام

خامس

و أنا نجار

سادس

و أنا بيطار

التاجر

هل فيكم جلاد؟

المجموعة

«يتبادلون النظر، ثم يقولون في صوت واحد»

لا .. لا ..

الفلاح

أَبأيديكم...؟

المجموعة

بل بالكلمات

التاجر

«ضاحكاً، و ناظراً الى زميله»

قتلوه بالكلمات...

ها... ها... ها..

مقدم المجموعة

أقتلناه حقاً بالكلمات...؟

لا ندري،و اليكم ما كان

في هذا اليوم...

المجموعة

صفُّونا .. صفاً .. صفا

الأَجهر صوتاً و الأَطول

وضعوه في الصف الأَول

ذو الصوت الخافت و المتواني

و ضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تلمسه كفٌّ من قبل

قالوا: صيحوا.. زنديق كافر

صحنا ... زنديق .. كافر

قالوا: صيحوا فليقتل إِنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إِنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا فمضينا

الأَجهر صوتاً و الأَطول

يمضي في الصف الأَول

ذو الصوت الخافت و المتواني

يمضي في الصف الثاني

«مع ألفاظهم الأخيرة يخرجون من المسرح»

التاجر

هل أدركنا شيئاً

«يضيء جانب آخر من المسرح، و تبدو منه، مجموعة من الصوفية»

الواعظ

لا؛ أنا لم أفهم

الفلاح

فلنسأل هذا الجمع

من أنتم ...؟

مجموعة الصوفية

نحن القتله

أحببناه، فقتلناه

الواعظ

لا نَلْقى في هذا اليوم سوى القتله

و لعلكُم أيضاً حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب ...

المجموعة

... قتلناه بالكلمات

الفلاح

زاد الأَمر غرابه!

المجموعة

أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات

التاجر

من أنتم؟

المجموعة

أصحاب طريق مثله

الواعظ

هل خفتم لما صاح الفقراء

فنكرتم أمره؟

المجموعة

خفنا .. لا .. لا ..

لا يخشى الموت سوى الموتى

أنفذنا ما أوصانا به

الواعظ

أوصاكم به ..؟

مجموعة الصوفية

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروِّينا من ماء الكلمات

جوعى، فيطاعمنا من أثمار الحكمه

و ينادمنا بكئوس الشوق الى العرس النوراني

الواعظ

عجباً لا أفهم!

«ملتفتاً الى زميليه»

هل تفهم أنت .. و أنت؟

«يهزان رأسيهما»

مقدم مجموعة الصوفية

لا تبغ الفهم ... اشعر و أحس

لا تبغ العلم ... تعرّف

لا تبغ النظر ... تبصّر

هذي كانت كلماته

الواعظ

كلمات لا تدعوكم أن تتخلوا عنه

مقدم مجموعة الصوفية

كان يقول

اذا غسلت بالدماء هامتي و أغصني

فقد توضأت وضوء الأَنبياء

كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة المساء

كان يقول:

كأنّ من يقتلني محقق مشيئتي

و منْفِذٌ إِرادة الرحمان

لأَنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورةً و حكمة و فكره

كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان

لأَنه بسيفه أتم الدوره

لأَنه أغاث بالدما اذ نخس الوريد

شجيرة جديبة زرعتها بلفظى العقيم
فدبت الحياة فيها، طالت الأَغصان
مثمرةً تكون في مجاعة الزمان
خضراءَ تعطى دون موعد، بلا أوان
و حين أسلمه السلطان للقضاه
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
و وُشِّيَتْ أعضاؤه بثمر الدماء
تم له ما شاء
هل نحرم العالم من شهيد؟
هل نحرم العالم من شهيد؟

الواعظ

أو لم يحزنكم فقده ..؟

المجموعة

أبكانا أنا فارقناه
و فرحنا حين ذكرنا أنا علقناه في كلماته
و رفعناه بها فوق الشجره

أفراد المجموعة

ـ و سنذهب كي نلقى ما استبقينا منها في شق محاريث الفلاحين
ـ و نخبِّئَها بين بضاعات التجار
ـ و نحمِّلَها للريح السواحة فوق الموج
ـ و سنخفيها في أفواه حداة الإبل الهائمة على وجه الصحراء
ـ و ندونَها في الأَوراق المحفوظة بين طوايا الثوب

ـ و سنجعل منها أشعاراً و قصائد

المجموعة

قل لي .. ماذا كانت تصبح كلماته

لو لم يستشهد؟

«يغادرون المسرح مع الأبيات الأخيرة من أول

«و سنذهب ...»

«يدخل من خلف الشجرة شيخ في يده وردة»

التاجر

من هذا؟ ...

الواعظ

هذا الشبلي .. شيخ الزهاد

كان له اقطاع في قريتنا

و تخلى عنه لكي يمضي في طُرُق الصوفيه

فلننظر ما يفعل

الفلاح

قد نعرف عندئذ ما القصه

الشبلي

يا صاحبي و حبيبي

«أو لم ننهك عن العالمين»

فما انتهيت

قد كنت عطراً نائماً في وردته

لم انسكبت؟

و درة مكنونة في بحرها

لم انكشفت؟
و هل يساوي العالم الذي وهبتَهُ دمك
هذا الذي وهبت؟
سرنا معاً على الطريق صاحبين
أنتَ سبقت
أحببتَ حتى جدتَ بالعطاء
لكنني ضننت
حين رأيت النور تقتَ للرجوع
ها أنت قد رجعت
أعطيكَ بعض ما وهبتَ للحياة ...
بعض ما أعطيتْ

«يلقي اليه وردة حمراء»

رباه لا أسطيع أن أمد ناظري
يجول في روحي و في خواطري
لو كان لي بعضُ يقينك
لكنتُ منصوباً الى يمينك
لكنني استبقيتُ حينما امتحنتُ عمري
و قلتُ لفظاً غامضاً معناه
حين رموك في أيدي القضاه
أنا الذي قتلتك
أنا الذي قتلتك

«يخرج»

الفلاح

عجباً لم ندرك شيئا

التاجر

لن ترضى زوجي عني الليله

الواعظ

ضاعت عظتي الا أن أتبع هذا الشيخ الطيب
فيحدثني بالقصه
يا شيخ ... ما القصة .. ما القصة .. من قاتل هذا الرجل المصلوب؟..
هل ندركه، فيحدثنا ..؟

«ينطلقون خلفه»

(ستار)

محمود درويش

مطر ناعم في خريف بعيد

مَطَرٌ ناعمٌ في خريف بعيدْ
و العصافير زرقاءُ .. زرقاءُ
و الأرضُ عيد .
لا تقولي أنا غيمة في المطارْ
فأنا لا أريدْ
من بلادي التي سقطتْ من زجاج القطار

غير منديل أُمي
و أسباب موت جديد .
مطر ناعم في خريف غريبْ
و الشبابيك بيضاءُ .. بيضاءُ
و الشمسُ بيّارة في المغيب
و أنا برتقالٌ سليب،
فلماذا تفرّين من جَسَدي
و أنا لا أُريد
من بلاد السكاكين و العندليب
غير منديل أُمي
و أسباب موت جديد.

مطر ناعم في خريف حزينْ
و المواعيد خضراءُ .. خضراءُ
و الشمسُ طين
لا تقولي رأيناك في مصرع الياسمين
آه، بائعةَ الموت و الاسبرين
كان، وجهي مساء
و موتي جَنين .
و أنا لا أُريد
من بلادي التي نسيتْ لهجة الغائبين
غير منديل أُمي
و أسباب موت جديد.

مطر ناعم في خريف بعيد
و العصافير زرقاء ..زرقاء
و الأرضُ عيد .
و العصافير طارت إلى زمن لا يعود
و تريدين أن تعرفي وطني؟
و الذي بيننا؟
ـ وطني لذّة في القيودْ
ـ قُبلتي أرسلت في البريدْ
و أنا لا أُريد
من بلادي التي ذَبَحَتْني
غير منديل أُمي
و أسباب موت جديد ..

مزامير ٣

يومَ كانت كلماتى
تربةً ...
كنت صديقا للسنابلْ

□

يومَ كانت كلماتى
غضباً ...
كنت صديقاً للسلاسل

□

يوم كانت كلماتى

حجراً ...

كنت صديقاً للجداول

□

يوم كانت كلماتى

ثورة ...

كنت صديقاً للزلازل

□

يومَ كانت كلماتى

حنظلاً ...

كنت صديق المتفائل

□

حين صارت كلماتى

عسلاً ...

غطّى الزباب

شفتيَّ!

صوت من الغابة

من غابة الزيتون

جاء الصدى ...

وكنت مصلوباً على النارِ

□

اقول للغربان: لا تنهشى

فربّما ارجع للدارِ

و ربّما تشتي السما

□

ربّما ...

تطفیء هذا الخشب الضاری

انزل یوماً عن صلیبي

تری ...

کیف اعود حافیاً ... عاری؟

فهرست راهنما

مشخصاتِ مراجع

ایلیا ابوماضی: الجداول، بیروت، ۱۹۶۵.

مهدی اخوان ثالث (م. امید): آخر شاهنامه، چاپ‌دوم، مروارید، تهران.

ــــ زمستان، تهران، ۱۳۳۵.

ــــ از این اوستا، تهران، ۱۳۴۵.

ــــ «نوعی وزن در شعر نیما»، پیام نوین، سال ۱۳۴۰.

ــــ «هماهنگی و ترکیب»، مجلهٔ هیرمند، ش۳، تابستان ۱۳۴۳، مشهد.

ــــ «تحقیق در بحر طویل فارسی»، مجلّهٔ فرهنگ، سال ۱۳۴۰.

ادونیس (علی احمد سعید): اغانی مهیار الدمشقی، بیروت، ۱۹۶۱.

ــــ اوراق فی الریح، بیروت، ۱۹۵۸.

ــــ بدر شاکر السیّاب، قصاید، اختارها و قدّمَ لها ادونیس، منشورات دار الآداب، بیروت، ۱۹۶۷.

ــــ دیوان الشعر العربی، (۳جلد)، بیروت، ۸-۱۹۶۴.

ــــ «عشر نقاط لفهم الشعر العربی الجدید» در مواقف، شمارهٔ ۲۴/۲۵.

ـــ قصاید اولیٰ، بیروت، ۱۹۵۷.
ـــ کتاب التحولات و الهجرة فی اقالیم اللیل و النهار، بیروت، ۱۹۶۵.
ـــ المسرح و المرایا، بیروت، ۱۹۶۸.
ـــ مقدمة للشعر العربی، بیروت، دارالعودة، ۱۹۷۱.
ـــ وقت بین الرماد و الورد، بیروت، ۱۹۷۰.
پروین اعتصامی: دیوان، چاپ چهارم، تهران ۱۳۳۳، چاپخانهٔ مجلس.
محمود امین العالم: مقدمه بر اغانی افریقیا، مجموعهٔ شعر الفیتوری، بیروت، ۱۹۶۷.
البابطین، عبدالعزیز سعود (مؤسسة): معجم البابطین للشعراء العرب المعاصرین، تألیف هیئة المعجم، الطبعة الاولی، ۱۹۹۵.
مصطفی بدوی: مختارات من الشعر العربی الحدیث، بیروت، دارالنهار للنشر، ۱۹۶۹.
عیسیٰ بلاطه: بدر شاکر السیّاب حیاته و شعره، دارالنهار، بیروت، ۱۹۷۱.
محمد تقی بهار، ملک الشعراء مدیر و مؤسّس: مجلهٔ دانشکده، ۱۳۳۶ قمری (تجدید چاپ به صورت افست، تهران، انتشارات معین، ۱۳۷۰).
ـــ دیوان بهار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۷.
عبد الوهاب البیّاتی: اباریق مُهَشَّمة، بیروت، ۱۹۶۷.
ـــ اشعار فی المنفی، قاهره، ۱۹۵۷.
ـــ الذی یأتی و لا یأتی، بیروت، ۱۹۶۶.
ـــ تجربتی الشعریة، بیروت، ۱۹۶۸.
ـــ «خاطره‌هایی از ناظم حکمت»، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی در مجلهٔ جهان نو، شمارهٔ ۶-۴، ۱۳۴۸.

ـــ سفر الفقر و الثورة، بیروت، ۱۹۶۵.

ـــ ملائکة و شیاطین، بیروت، ۱۹۵۰.

ـــ الموت فی الحیاة، بیروت، ۱۹۶۸.

ـــ یومیّات سیاسی محترف، بیروت، ۱۹۷۰.

ـــ مأساة الانسان المعاصر فی شعر عبدالوهاب البیاتی، قاهره، ۱۹۶۶.

جاک بیرک: «دیالکتیکیّة الذات و الطبیعة»، ترجمهٔ خالده سعید، در مجلهٔ مواقف، شمارهٔ ۱۵، سال ۱۹۷۱.

جاک تاجر: حرکة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، مصر، دار المعارف، بدون تاریخ.

انسی الحاج: «واقعیة المرضی و الانفعال» در کتاب الشعر فی معرکة الوجود، بیروت، دارمجلة شعر، ۱۹۶۰.

ایلیا حاوی: نزار قبانی شاعر المرأة، بیروت، ۱۹۷۳. و جلد دوم همین کتاب با عنوان نزار قبانی شاعر قضیّة و التزام.

خلیل الحاوی: الناى و الریح، بیروت، ۱۹۶۲.

ـــ نهر الرماد، بیروت، ۱۹۶۱.

احمد عبدالمعطی حجازی: «سندباد فی رحلته الثامنة»، ضمیمهٔ الناى و الریح، بیروت، ۱۹۶۱.

ـــ لم یبق الّا الاعتراف، بیروت، ۱۹۶۵.

یوسف الخطیب: دیوان الوطن المحتلّ، دار فلسطین، دمشق، ۱۹۶۸.

محمود درویش: آخر اللیل، ۱۹۶۷.

ـــ احبک او لا احبک؟، ۱۹۷۲.

ـــ «انقذونا من هذا الشعر»، در مجلهٔ الکَرمَل، العدد السادس، ربیع ۱۹۸۲، بیروت.

ـــ اوراق الزيتون، حيفا، مطبعة الاتّحاد التعاونية، ۱۹۶۴.
ـــ تلك صورتها و هذا انتحار العاشق، ۱۹۷۵.
ـــ عاشق من فلسطين، ۱۹۶۶.
ـــ محاولة رقم ۷، ۱۹۷۲.
علی‌اکبر دهخدا: مجموعهٔ اشعار، باهتمام دکتر محمّد معین، تهران، زوار، ۱۳۳۴.
ابن قتیبه دینوری: مقدمهٔ الشّعر و الشعراء، تصحیح احمد محمد شاکر، قاهره، ۱۳۶۴.
شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح علّامه محمد قزوینی و استاد مدرسِ رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، شمارهٔ ۵۵۴.
رشید یاسمی: دیوان، چاپ ابن سینا، تهران.
جودة الرکابی: فی الادب الاندلسی، دمشق، ۱۹۵۵.
فؤاد سزگین: تاریخ التراث العربی، المجلّد الاوّل، الجزء الرابع، العقاید و التصوّف، نقله اِلی العربیّة محمود فهمی حجازی، ۱۹۸۳/۱۴۰۳.
ابوالقاسم سعدالله: دراسات فی الادب الجزائری الحدیث، بیروت، دار الآداب، ۱۹۶۶.
خالدة سعید: «الحرکة و الدایرة»، در مجلهٔ مواقف، شمارهٔ ۱۵، سال ۱۹۷۱.
بدر شاکر السیّاب: انشودة المطر، بیروت، ۱۹۶۰.
ـــ شناشیل ابنة الجلبی، بیروت، ۱۹۶۴.
ـــ المعبد الغریق، بیروت، ۱۹۶۲.

ـــ منزل الاقنان، بیروت، ۱۹۶۳.
عبدالطیف شرارة: حافظ، در مجموعهٔ شعراؤُنا، ج۵، بیروت، ۱۹۶۵.
ـــ الشابی، در مجموعهٔ شعراؤُنا، ج۳، بیروت، ۱۹۶۵.
محمدرضا شفیعی کدکنی: آوازهای سندباد، ترجمهٔ شعرهای عبدالوهاب البیّاتی، تهران، نیل، ۱۳۴۸.
غالی شکری: شعرنا الحدیث اِلیٰ أین؟ قاهره، دارالمعارف، ۱۹۶۸.
محمدحسین شهریار: مقدمه بر سیاه مشق، دیوان غزلیات سایه، تهران، ۱۳۳۳.
حافظ صبری: الرحیل الیٰ مُدن الحلم، دراسة و مختارات من شعر عبدالوهاب البیّاتی، دمشق، ۱۹۷۳.
خزامی صبری ← خالدة سعید.
صالح جواد الطعمه: «أبعاد التحدّی فی شعر محمود درویش» در مجلهٔ مواقف، شمارهٔ ۷، سال دوم، ۱۹۷۰.
آغابزرگ الطهرانی: الذریعة اِلیٰ تصانیف الشیعه، جلد نهم، بخش اول.
احسان عباس: بدر شاکر السیّاب، دراسة فی حیاته و شعره، بیروت، ۱۹۶۹.
ـــ عبدالوهاب البیّاتی و الشعرِ العراقی الحدیث، بیروت، ۱۹۵۵.
صلاح عبدالصبور: احلام الفارس القدیم، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۴.
ـــ اقول لکم، المکتب التجاری، ۱۹۶۱.
ـــ حیاتی فی الشعر، بیروت، دارالعودة، ۱۹۶۹.
ـــ شجر اللیل، دارُ الوطن العربی، ۱۹۷۱.
ـــ مأساة الحلاّج، مسرحیة شعریة، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۵.
ـــ الناس فی بلادی، دارالمعرفة، ۱۹۶۲.

عبید زاکانی: کلیّات عبید، باهتمام پرویز اتابکی، تهران، زوار، ۱۳۴۲.
علی عزّت: اللغة و الدلالة فی الشعر، دراسة نقدیة فی شعر السیّاب و عبد الصبور، قاهره، الهیئة المصریة العامة للکتاب، ۱۹۷۶.
نجیب العقیقی: من الأدب المقارن، مصر، ۱۹۷۶.
هادی العلوی: (اشرف علی اصدارها) محمدمهدی الجواهری، دراسات نقدیه، بغداد، ۱۹۶۹.
ابن طباطبا العلوی: عیار الشّعر، تحقیق دکتر طه الحاجزی و دکتر محمّد زغلول سلام، قاهره، ۱۹۵۶.
لویس عوض: المؤثرات الأجنبیّة فی الادب العربی الحدیث، چاپ دوم، ۱۹۶۶.
محمد سلیم غیث: الحب و الجنس فی حیاة و شعر نزار قبانی، جلد اول، ۱۹۷۳.
حنا الفاخوری: تاریخ الادب العربی، بیروت.
ـــ احمد شوقی، در مجموعهٔ شعراؤُنا، ج۴، بیروت، ۱۹۶۵.
ماجد فخری: «کابوس الوحدة و الیأس» در مجلّهٔ شعر، شمارهٔ ۴ سال اول، ۱۹۵۷، و تجدید چاپ شده درکتاب الشعر فی معرکة الوجود، چاپ مجلهٔ شعر، بیروت ۱۹۶۰.
فرّخی یزدی: دیوان، باهتمام حسین مکّی، تهران، محمدعلی علمی، ۱۳۳۲.
ماهر حسن فهمی: نزار قبّانی و عمر بن ابی‌ربیعة، قاهره، ۱۹۷۱.
محمد مفتاح الفیتوری: اغانی افریقیا، بیروت، ۱۹۶۷.
ـــ عاشق من افریقیا، بیروت.
نزار قبانی: الرسم بالکلمات، چاپ دوم، بیروت، ۱۹۶۷.

ـــ الشعر قندیل اخضر، چاپ دوم، منشورات المکتب التجاری، بیروت، ۱۹۶۴.
ـــ قصّتی مع الشعر، منشورات نزار قبّانی، بیروت، ۱۹۷۳
ـــ مصاحبه با مجلهٔ مواقف، شمارهٔ ۱۶، (آب ـ تموز ۱۹۷۱)
ابن رشیق قیروانی: العمده، تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، ج ۱.
مصطفی عوض الکریم: فنّ التوشیح، بیروت، ۱۹۵۹.
جلیل کمال‌الدین: الشعر العربی الحدیث و روح العصر، بیروت، ۱۹۶۴.
غسّان کنفانی: ادب المقاومة فی فلسطین المحتلّه (۴۸ـ۱۹۶۶)، دارالآداب، بیروت.
خسرو گلسرخی: «شاعری از آفاق اشک»، مقاله دربارهٔ کتاب آوازهای سندباد، در روزنامهٔ آیندگان، ۲۹ آبان ۱۳۴۸.
مسعود سعد سلمان: دیوان، چاپ رشید یاسمی، تهران، پیروز، ۱۳۳۹.
ابوالعلاء معرّی: شرح دیوان ابوالعلاء معرّی، تبریز، بدون تاریخ.
انیس المقدسی: الاتجاهات الادبیة فی العالم العربی الحدیث، بیروت، ۱۹۶۳.
نازک الملائکة: شظایا و رماد، بغداد، ۱۹۴۹.
ـــ عاشقة اللّیل، بغداد، ۱۹۴۷.
ـــ قضایا الشعر المعاصر، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۲.
ـــ مأساة الحیاة و اغنیة الانسان، دارالعودة، بیروت، ۱۹۷۱.
منوچهری دامغانی: دیوان، چاپ دبیر سیاقی، تهران، ۱۳۲۶.
ناصرخسرو قبادیانی: سفرنامه، به کوشش نادر وزین‌پور، تهران،

انتشارات جیبی با همکاری فرانکلین.

رجاء النقّاش: اصوات غاضبة فی النقد و الأدب، دارالآداب، ۱۹۷۰.

ـــ محمود درویش شاعر الأرض المحتلّة، الطـبعة الثـالثة، بـیروت، ۱۹۷۲.

به زبان انگلیسی

Salah Abd Al Sabur: *Murder in Bagdad*, translated by Khalil I Semaan, Leiden, 1972.

M. M. Badawi: *A Critical Introduction to Modern Arabic poetry*, Cambridge University press, 1975.

T. S. Eliot: *The Complete Poems and Plays*, New York, 1971.

--*Murder in the Cathedral*, A Harvest Book, New York, 1963.

Lilian Feder: *Ancient Myth in Modern Poetry*, princeton University press, 1971.

James Frazer: *The Golden Bough*, A study in Magic and religion, abridged edition, 1922.

Kh. Hawi: *Gibran Khalil Gibran, His Background, Character and Works*, Beirut, 1963.

Samul Hazo: *The Bload of Adonis*, University of petersburg, 1971.

John B. Vickery: *The Literary Impact of the Golden Bough*, Princeton University press.

۵۹۰۰ تومان

ماالعالم الا تناسق توترات - هیراکلیت

«عالم» هماهنگی کششهاست.

Le monde est une harmonie de tensions (Héraclite d'Ephese)
The world is a harmony of tensions (Heraclites of Ephesus)
Die Welt ist ein Zusammenspiel von Spannungen (Heraklit)
El mundo es una armonia de tensiones (Heráclito de Efeso)

